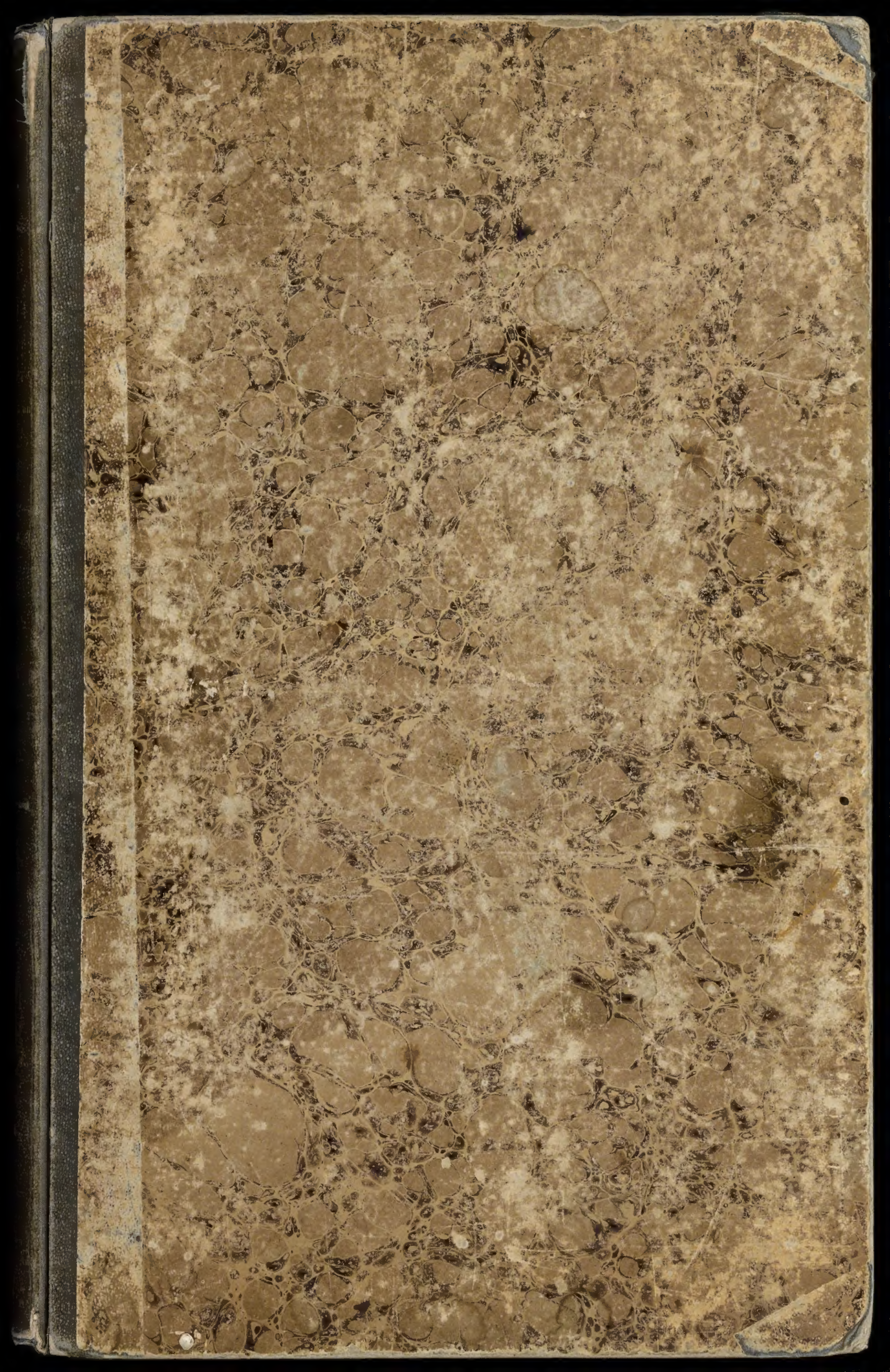
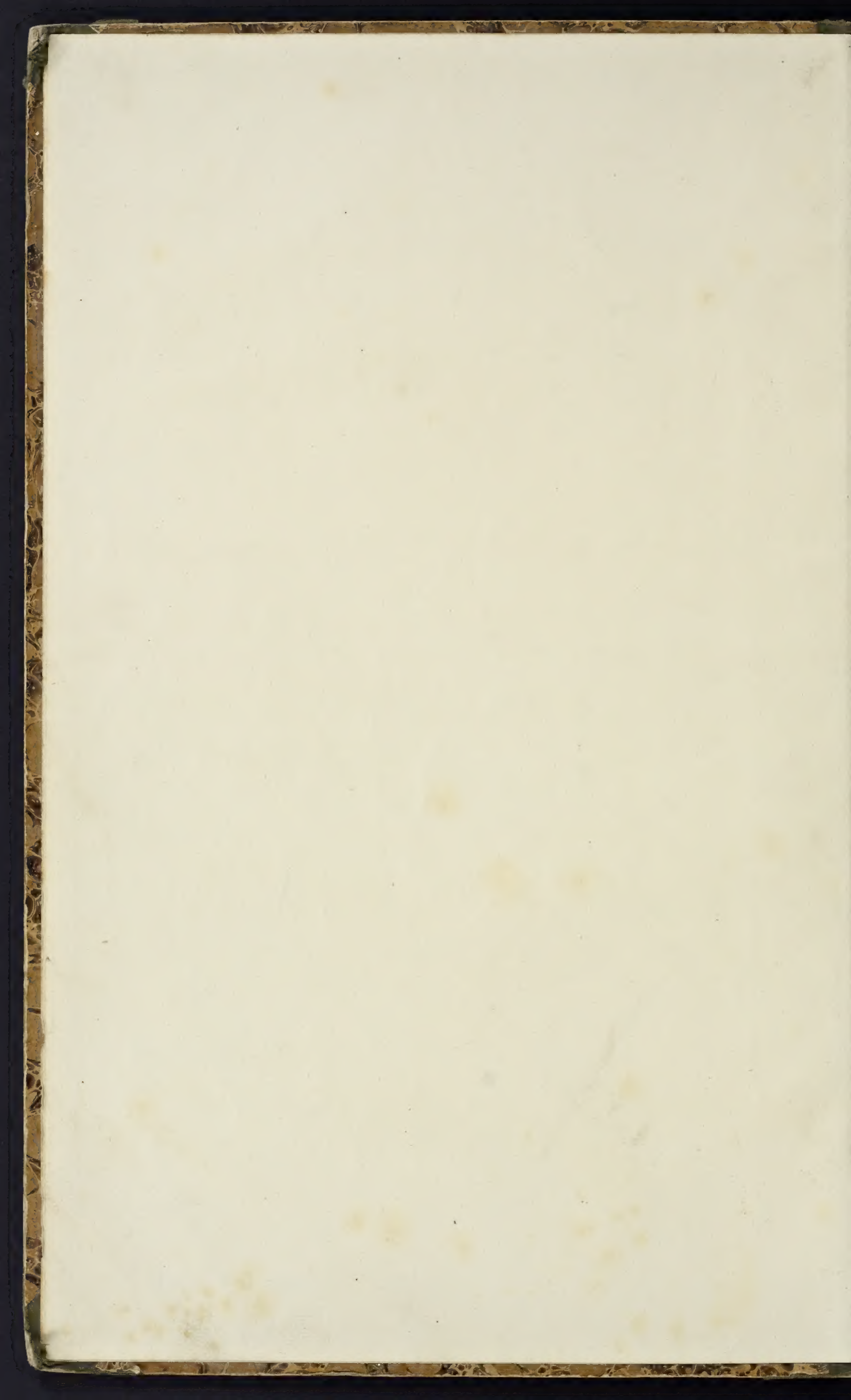


Becker von Worms



Arabische

und

Alt-Italienische

Bau-Verzierungen.

Gesammelt, gezeichnet

und

mit erläuterndem Texte begleitet

von

F. M. Hessemer,

Professor der Baukunst am Städelschen Kunst-Institute zu Frankfurt am Main.

Mit 120 in Farben gedruckten Tafeln.

Berlin,

bei G. Reimer

1842.

Zueignung.

An Herrn Gally Knight.

Wenn ich es bedenke, welch einen entscheidenden Einfluss die Reise nach Aegypten auf meine Bildung und mein späteres Leben gehabt hat, so ist es mir immer zugleich ein Gefühl der Hochachtung und Dankbarkeit, welches mich dann an Sie, verehrter Herr, aufs lebhafteste erinnert. Durch sie veranlasst ist es mir zugleich auch nur durch Ihre Güte möglich geworden, jene Reise zu unternehmen. Deshalb sind auch die Resultate derselben vorzugsweise Ihnen gewidmet. Mit dem herzlichen Wunsche, dass diese Arbeit Ihren Beifall gewinnen, und dass Sie dieselbe als ein Zeichen meiner grossen Verpflichtung gegen Sie aufnehmen möchten, erlaube ich mir, Ihren Namen an die Spitze dieses Werkes zu setzen.

F. M. Hessemer.

Vorrede.

Die in dem gegenwärtigen Werk enthaltenen Bau-Verzierungen habe ich während einer in den Jahren 1827 — 30 durch Italien und Aegypten unternommenen Kunstreise gezeichnet. Sie galten mir anfänglich neben manchen anderen Richtungen nur als Studien, die ich zu meiner Bildung machte, und später erst trat durch die gewonnene Uebersicht und den Werth dieser Gegenstände gereizt, der Gedanke hinzu, sie in ein Werk zur öffentlichen Mittheilung zu vereinigen. Hieraus entwickelte sich zum Theil die Gestalt des Ganzen, und ergaben sich Lücken und Mängel, für welche ich gleich zum Anfang um Entschuldigung bitten muss, denn viele Städte Italiens, welche dem Sammler eine reiche Ausbeute gewährt haben würden, hatte ich bereits besucht, ehe ich diese Verzierungen in bestimmtere Aussicht nahm, andere Städte konnte ich nachmals aus Mangel an Zeit nicht mehr besuchen; in Aegypten durfte ich mich zwar fast ausschliesslich auf die Gebäude zu Kairo beschränken, weil sich von diesen der ägyptisch-arabische Bau-Styl wie von einem Mittelpunkte auf die anderen Städte Aegyptens verbreitete, und daselbst meistens nur durch Mangel an technischen Fertigkeiten oder durch beschränktere Mittel zum Aufwand einige Umgestaltungen erlitt, aber es traten mir dagegen in Kairo bedeutende äussere Hemmungen ein: die Eifersucht der Araber auf ihre Moscheen und die Gefahr bei dem Besuch derselben zwangen mich, alle Zeichnungen gewissermassen als Raub davon zu tragen, und wie sehr mich auch ausdrückliche Anordnungen des Paschas in meinen Absichten unterstützten, so war mir doch besonders aufgegeben, mich in den Moscheen mit einer der Heiligkeit dieser Orte entsprechenden Rücksicht zu benehmen, ja es war mir nicht einmal direct der Eintritt in dieselben gestattet. Demnach ging, was bei den Italienischen Verzierungen an Vollständigkeit gebricht, bei den Arabischen zum Theil an Pünktlichkeit verloren; viele Gegenstände sind hier nur nach dem Augenmaasse gezeichnet, und bei anderen musste ich mir oft das Auftragen Einer Dimension in natürlicher Grösse genügen lassen, doch sind bei allen Zeichnungen die Verhältnisse zur wirklichen Ausdehnung mit möglichster Genauigkeit angegeben.

Neben diesen äusseren Bestimmungen leiteten mich bei der Auswahl der mitgetheilten Gegenstände manche Rücksichten, die in der Sache selbst lagen, und somit auf die Gestalt dieses Werkes bedingend einwirkten. Vornehmlich strebte ich nach Vollständigkeit, nahm jedoch auf diejenigen Gegenstände, denen in der Ausführung die meiste Sorgfalt und Achtsamkeit geschenkt 'war und die am häufigsten in Wiederholungen und Nachbildungen wiederkehrten', am liebsten Bedacht, wenn sie auch nicht gerade glückliche und zur jetzigen Nachbildung empfehlenswerthe Compositionen waren, wenn sie dagegen nur am charakteristischsten die Eigenthümlichkeiten der betreffenden Richtungen bezeichneten, wie ich denn nicht minder diejenigen Verzierungen aufzufassen suchte, die mitunter Motive für andere später gefertigte abgaben und das Zerstreute und Auseinanderliegende durch vermittelnde Uebergänge verbanden.

In die erste Abtheilung, welche die Aegyptisch-Arabischen Verzierungen enthält, hab ich Gegenstände aus allen verschiedenen Entwicklungsperioden dieses Bau-Styls aufgenommen, doch suchte ich Fremdes und Nichteigenthümliches zu meiden, wie z. B. Verzierungen des in neueren Zeiten eingeführten Türkisch-Griechischen Styls. Die Namen der einzelnen Moscheen sind so geschrieben, wie ich sie an Ort und Stelle gehört habe. Für die zweite Abtheilung, welche Italienische Decorationen enthält, berücksichtigte ich nur Gegenstände, die vor der Zeit der Wiederaufnahme antiker Bauformen gefertigt worden waren, und die ich Alt-Italienische Bauverzierungen zu benennen mir deshalb wohl erlauben konnte. Für beide Abtheilungen hab ich in dem Register einzelne Notizen über die Baugeschichte der betreffenden Monumente gegeben, um darnach die Zeitfolge der einzelnen Formen bemessen zu können.

Wie mir nun diese Arabesken an und für sich Veranlassung genug gaben, sie zu sammeln und nach ihnen zu studiren, und wie ich mich dann durch sie gefördert und berei-

chert sah, so waren sie es selbst auch nur, was mich zur Herausgabe dieses Werks bestimmte; ich hoffte, meinen Kunstgenossen und den angehenden Jüngern der Kunst damit nützlich zu werden, und besonders auch einen Einfluss auf die Ausführung neuer Decorationen zu gewinnen, weil ich hier Materialien liefere, die zum grössten Theil noch unbekannt sind. Um diese Absichten bestimmter erreichen zu können, theilte ich im Text einige Reflexionen mit, zu welchen mich der Gang meiner Studien und die Erfahrung bei vielfachen Ausführungen veranlasst hatten, und durch welche ich, wenn man ihnen Gültigkeit für die praktische Anwendung zutrauen sollte, meinem Werke eine nicht unwillkommene Zugabe beigefügt zu haben denke.

Zugleich mit dieser auf das decorative Bedürfniss unserer Tage abzielenden Rücksicht suchte ich diesen Blättern noch eine weitere Bestimmung zu geben: die beiden hier berücksichtigten Kunstrichtungen haben im Allgemeinen, wie im Besonderen so manche Aehnlichkeiten miteinander, dass viele Gegenstände nicht bloss nach demselben Princip erfunden sind, sondern geradezu dieselben Formen und Gestalten und die ganz gleiche Art der Farbenvertheilung zeigen. Um nun eine Vergleichung zwischen ihnen zu finden, und um beantworten zu können, ob beide auf einander und wie weit sie etwa eingewirkt haben, ob einzelne Gegenstände, und welche, durch Uebertragung aus dem einen Lande geradezu in das andere gebracht, und wie überhaupt ähnlich oder identisch entstanden seien, schien es mir nöthig, den Charakter und die Wesenheit beider Kunstrichtungen möglichst genau zu bezeichnen, damit man aus der Masse im Ganzen auf das Besondere schliessen und sich klar machen könne, ob etwaige einzelne Ueberläufer auf die gesammte Gestaltung so sehr entscheidend eingewirkt haben, ja ob überhaupt nur häufiger eine bestimmte Verpflanzung der Einzelheiten statt gefunden habe, und ob nicht vielmehr am häufigsten aus den ähnlichen Principien und ihrer inneren Verwandtschaft das Aehnliche, ja das Gleiche an verschiedenen Orten entstanden sein müsse. Viele Formen und Details sind gewiss, und besonders durch die wechselseitige Berührung an den Gränzen da und dorthin übertragen worden, die innern Motive aber, denen eine derartige Uebertragung entsprechen musste, sind nur aus dem Gesammtleben und dessen Anregungen, aber nicht von aussen herzuleiten. Europa und der Orient haben im Mittelalter ihre unabhängigen Entwickelungen in Künsten und Wissenschaften gehabt; auf ähnlichen Stufen, in ähnlichen Lagen haben sie Werke und Producte ihrer Thätigkeit gegenseitig entlehnt, die sie ohne Entlehnung selbst hätten schaffen können, und oft geschaffen haben. Selbst in dem Individuum sind ja in erhöhten Stimmungen des geistigen Schaffens und Lebens die feinsten Organe rege, um sich das Zusagende und Uebereinstimmende aus aller Welt zu assimiliren, wie viel deutlicher mufs sich diese Erscheinung an dem grösseren Körper der Nationen und Stämme beobachten lassen. Für die Erörterung dieser Punkte habe ich in den Andeutungen des Textes etwa so viel gesagt, als mich das Material dieses Werkes veranlassen konnte; eine bestimmtere Ausführung liesse sich freilich nur durch ein vollständiges Entgegenhalten der Entwicklungsgeschichten beider Völker und ihrer Kunstrichtungen geben, für welche hier nicht Raum zu gewinnen war, weshalb ich sie mir für spätere Mittheilungen vorbehalte, für welche denn hier einstweilen Beiträge gegeben sind.

Zum Schlusse muss ich noch um Entschuldigung bitten wegen der Unordnung, in der sich die einzelnen Blätter folgen. Es wäre nicht schwer gewesen, ein Princip zu finden, nach welchem die Anordnung des Ganzen zu regeln gewesen wäre, man hätte die einzelnen Gegenstände nach ihrem Alter, oder nach der Art der Composition und Ausführung, oder wie sie zu einem Gebäude gehören, zusammenstellen können; aber eine jede derartige Richtschnur hätte sich doch nicht mit vollständiger Beseitigung aller Missstände durchführen lassen. In dem Register ist bei allen einzelnen Blättern darauf verwiesen, wie sich die einzelnen Gegenstände nach den Gebäuden, von denen sie entnommen sind, gruppenweise hätten ordnen lassen, doch da diese Verzierungen grösstentheils unabhängig von der Oertlichkeit, wo sie sich dermalen befinden, entstanden sind, und da sie ihrer ganzen Zeit als Gemeingut angehörten und in vielfachen Wiederholungen an alten und neuen Gebäuden vorkommen, so ist, um dieselben in ihrer Totalität aufzufassen, die jetzige zufällige Ordnung vielleicht fördernder, als es irgend ein durchgeführtes Princip geworden wäre.

Frankfurt am Main, im December 1841.

F. M. Hessemer.

Ueber

Arabische und Alt-Italienische

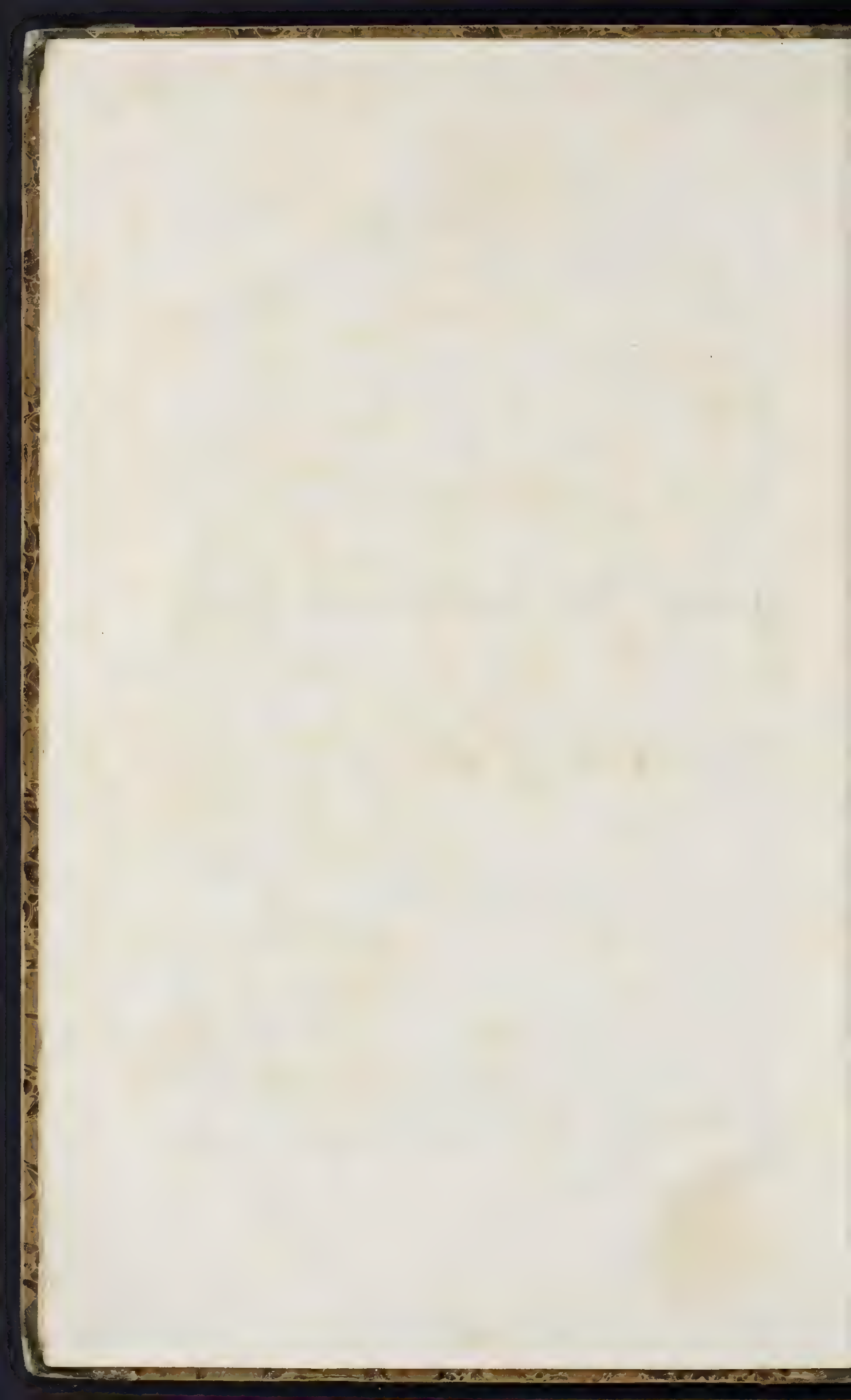
Bau-Verzierungen,

so wie über

Ornamente

und

ihre Anwendung überhaupt.



Allgemeiner Theil.



Einleitung.

1. Alle Aeusserungen unserer Thätigkeit, bei welchen Gefühl und Phantasie die Elemente der Erfindung, und die Grundursachen der einzelnen Werke oder ihrer Erscheinung sind, entziehen sich gern einer wissenschaftlichen Behandlung, und schwer ist es, sich über dieselben im Allgemeinen zu äussern, oder sie auf bestimmte Prinzipien zurück zu führen. Ein Gegenstand der Art ist die Decoration und indem ich nun über dieselbe im Ganzen und besonders auch über die in diesem Werk enthaltenen Muster meine Ansichten aussprechen möchte, treff ich neben jener ersteren noch auf eine andere Schwierigkeit, dass nämlich die Vorarbeiten, an die ich mich etwa anschliessen könnte, hier fast gänzlich fehlen, oder doch nur wenig nützen, weil sie mehr zerstreuen und irre leiten, als die Betrachtung auf Grundsätze basiren. Der Mangel an eigentlich aesthetischer Begründung der Baukunst selbst ist Schuld, dass auch die einzelnen Theile derselben, wie die Decoration, so wenig einer genaueren Prüfung unterzogen wurden; und dies nöthigte mich in's Besondere noch, der Betrachtung an einzelnen Stellen eine Ausführlichkeit zu geben, die sonst leicht als müssige Abschweifung erscheinen möchte.

Was ich bis jetzt von Schriften und Abhandlungen über die Verzierungskunst, über Arabesken, Moresken, Grotesken und dergleichen mehr gefunden habe, beschränkt sich gewöhnlich darauf, eine bekannte Stelle des Vitruv zu widerlegen oder zu deuten und hält sich von einem genaueren Eingehen in die Sache immer in der Art fern, dass Decoration im engeren Sinne nur als die Lehre vom Ausschmücken innerer Räume berücksichtigt wird, wofür denn jedes Ausschweifen der Phantasie, jede Laune und momentane Träumerei des Künstlers und jedes Entlehnen der fernsten widersprechendsten Beispiele nicht nur erlaubt, sondern recht eigentlich in Ausübung zu bringen sei. Gewöhnlich wird sehr charaktristisch für unsere Zeit die Vorschrift gegeben, dass wie im Theater der Raum der Bühne bald die eine bald die andere Localität versinnlichen soll, auf eine ähnliche Weise eine Reihe mit einander in Verbindung stehender Räume anzuordnen sei; der eine altdeutsch, der andere griechisch oder chinesisch bald dies und bald das und dann auch Zelte, Felsengrotten, Gartenlauben u. s. w. Was hier für die Decoration angerathen wird, geschieht ja in der Baukunst unserer Tage im Grossen, wo in einer Stadt beinah alle verschiedenen Baustyle angewendet oder wohl gar einzelne bestimmte Gebäude effectiv nachgeahmt werden. Alle derartigen Bestrebungen, die Baukunst und die Decoration, wie die Malerei und Sculptur zu einer „nachahmenden" Kunst zu machen, zeigen es uns, wie unendlich viel leichter es ist, statt eines in sich geschlossenen Ganzen, das aus seinen eigenen inneren Beziehungen hervorgegangen sei, statt einer Einheit den traurigen Nothbehelf einer zerrissenen Mannichfaltigkeit zu geben. Es würde mich zu weit abführen, wenn ich in eine specielle Erörterung und theilweise Widerlegung der in diesen Schriften angegebenen Regeln und Bemerkungen eingehen wollte, manche einzelne Abhandlungen der Art sind überdies bereits vergessen und werden mindestens für die praktische Anwendung nicht mehr in Berücksichtigung gezogen, auf mehrere Punkte werde ich indessen im Verlauf dieser Betrachtungen zurückkehren.

2. Die Baukunst, als die ernsteste Kunst des Menschen, schreibt mehr als jede andere für die Ausführung ihrer Werke ein genaues Durchführen bestimmter Principien in jeder Rücksicht vor. Für den Mangel an künstlerischer Freiheit, für den beschränkteren Spielraum der Phantasie suchte man sich vielleicht in der Decoration zu entschädigen, wobei man jedoch nicht beachtete, dass dieselbe ein Theil des Ganzen und somit auch durch das Ganze und seine inneren Consequenzen bedingt sei. Ein Gebäude verlangt, um als Kunstwerk gelten zu können, dass alle auch nur mittelbar mit ihm in Verbindung oder Beziehung kommende Gegenstände seinen architektonischen Charakter theilen und mit all den feinen Rücksichten für Form und Gestaltung im Grossen wie im Kleinen in das Ganze aufgenommen seien. Um erläuternde Belege dafür zu finden, müssen wir das Auge vornemlich auf die Zeiten der Entwicklung der einzelnen Baustyle richten, weil hier die sich concentrirenden Richtungen im Bestreben der Künstler den Charakter der Kunst bestimmter zeigen als die nach der erreichten Höhe eines Styls sich zerstreuenden Bestrebungen, die endlich in charakterlose Willkührlichkeiten auseinander fallen. Die altägyptische Sculptur und Malerei ist z. B. durchaus architektonischen Charakters und von einer ähnlichen Haltung im Ganzen ausgehend, hat sich die griechische Sculptur allmählich zu einer Selbstständigkeit, zu einem eigenthümlichen Kunstideal erhoben, das, wenn wir es auch nicht mehr geradezu unter einem architektonischen Charakter auffassen können, uns doch immer noch seine Verwandtschaft mit dem griechischen Tempelbau ausspricht; in der christlichen Kunst sind wieder Sculptur und Malerei in der allernächsten Beziehung zur Baukunst, so dass uns nur durch diese der eigenthümliche Charakter jener Bilder und Statuen deutlich gemacht werden kann, und so tritt uns die Baukunst jedesmal als eine Totalität entgegen, die selbst bis zu ihren äussersten Gränzen das Entfernte in ihren eigenthümlichen Rythmus der Gestaltung aufnimmt. Wo dieses nicht der Fall ist, wo die andern bildenden Künste eine von der Baukunst unabhängige Selbstständigkeit erlangt haben, ist es uns immer ein Zeichen des Kunstverfalls. Im Vorbeigehen sei es gesagt, dass die wunderbare Aehnlichkeit des Ausdrucks bei Sculpturen und Malereien aus den ersten Zeiten der Kunstentwicklung selbst bei den entlegensten Völkern neben anderen Gründen besonders daher rührt, weil in solchen Zeiten die einzelnen Künste jedesmal in den allgemeinen Charakter der Baukunst aufgenommen sind.

Der innere Zusammenhang zwischen Baukunst und Malerei, das Aufgehen des Besonderen in das Ganze zu einer Gesammtwirkung möchte etwa die Frage veranlassen, ob die Baukunst für die anderen Künste dienend arbeite, oder ob nicht vielleicht das umgekehrte Verhältniss anzunehmen sei. Ohne hierauf weiter einzugehen, möchte sich doch unbedenklich dahin zu entscheiden sein, dass der Decoration keine unabhängige Selbstständigkeit zugeschrieben, sie immer nur im Dienst und untergeordnet als ein Theil der Baukunst betrachtet, und ihr kein anderer als ein architektonischer Charakter gegeben werden dürfe. So muss denn auch die Verständigung über sie von dem Ganzen ausgehen.

Willkührlich oder nur zufällig ist es übrigens hierbei keineswegs, dass ich meine Ideen über Decoration im Allgemeinen an Arabischen oder Alt-Italienischen Mustern erläutern möchte, denn diese letzteren sind in einer Zeit gefertigt, wo die drei bildenden Künste in schönster Harmonie zu einer im Ganzen architektonischen Wirkung vereinigt waren, und jene ersteren gehören einem Volke

an, das nur **Eine** bildende Kunst, die Architektur hat, wo also Malerei und Sculptur an und für sich keine von der Baukunst unabhängige Selbstständigkeit erlangen konnten.

---

3. Die Baukunst hat wie jede andere Kunst der Rücksichten, unter welchen sie betrachtet werden kann, unzählich viele; ihre eigentliche Bedeutung findet sie aber nur in ihren Beziehungen zum inneren Leben des Menschen und der Menschheit überhaupt. So mannichfaltig die Anforderungen sind, die an sie gestellt werden und so vielfach sie auch nur die Befriedigung materieller Erfordernisse zu bewerkstelligen hat, so erhebt sie sich doch zu den höchsten Kunstideen, und erreicht eine Erhabenheit in ihren Wirkungen, die keiner andern Aeusserung menschlicher Thätigkeit möglich ist, wenn sie nicht für den momentanen Bedarf eines Einzelnen, sondern für die höheren geistigen nicht bloss vorübergehenden Bedürfnisse einer in Geist und Gesinnung, in Leben und Thätigkeit übereinstimmenden Gesammtheit arbeitet. Wenn man bisher von Bedürfnissen sprach, welchen die Baukunst genügen soll, so hat man auf diese höheren feineren wohl zu wenig Bedacht genommen: der Mensch baut nicht bloss für eine äussere Sicherstellung, um sich und die Seinen vor Wetter, Winter und feindlichem Ueberfall zu schützen, er baut auch sich selbst zur Lust und zur Freude; schon die Kinder bauen und freuen sich, vielerlei Dinge mit einem Sinne für Ordnung und Ebenmaass in's Gleichgewicht zusammen zu stellen, und so thut es der Mensch überhaupt, weil er ein inneres Bedürfniss zum Bauen hat und in dessen Befriedigung einen bedeutenden Genuss findet. Dasselbe regt sich übrigens, wie im Einzelnen, in ganzen Völkern, die dann ihrer Bedeutung, ihren Ideen, ihrer inneren Vereinigung durch ein Gebäude das Siegel der Verherrlichung aufzudrücken bemüht sind. Das religiöse Leben aber ist in den meisten Zeiten der eigentliche Mittelpunkt der geistigen Vereinigung eines Volkes, und wie kein anderes Band, als die gleiche Stimmung in Bezug auf die höchsten Ideen eine festere, schönere und anregendere Vereinigung unter Menschen bewirken kann, so waren es bis jetzt auch nur Gebäude, die für religiöse Absichten errichtet wurden, an welchen die Baukunst sich entwickelt, sich einen Styl gebildet und in welchen sie Ideen verkörpert hat.

Wie sich, je nach der Vorstellungsweise eines Volkes, das Verhältniss des Endlichen zu einem Unendlichen gestaltet hat, machen uns solche Werke anschaulich; wie denn dieses Verhältniss auch meist unbewusst bald mehr bald minder die leitende Grundidee für den Künstler angab. Wenn sich im Leben eines Volkes die höchsten Ideen gestaltet und durch ein langes Fortpflanzen von Geschlecht zu Geschlecht geläutert und befestigt haben, und wenn sie dann in Geist und Gesinnung übergegangen ihre Rückwirkung auf das Leben äussern, dann soll durch eine Schöpfung menschlicher Kräfte die Verherrlichung eines ewigen mächtigen Wesens ausgedrückt werden. Nach allen Seiten um sich fassend soll jede Thätigkeit, jede Richtung vieler Hände und Sinne zu diesem allgemeinen Ziel vereinigt werden, und damit das Werk selbst ein Zeugniss gebe von der bildenden Kraft im Menschen, so soll, wie denn alles Bilden nur Organisiren ist, an dem Gebilde selbst die gleiche Ordnung und Bedachtsamkeit für das Ganze, wie für den kleinsten Theil, dieselbe Harmonie und Art der Gestaltung wie in der belebten Welt wahrnehmbar sein, es soll in sich geschlossen eine Welt im Kleinen darstellen, als ein aus sich selbst hervorgegangenes Ganze, als ein Analogon von Naturschöpfungen. Diese Anforderungen an die Erfindung und Ausführung eines Gebäudes von derartiger Bedeutung entspringt übrigens nicht aus einem beliebigen Vorhaben, aus einer glücklichen Wahl oder nach der Angabe und Anordnung eines besonders begabten Geistes, sondern vielmehr aus einer inneren Nothwendigkeit und den Gesetzen unserer geistigen Natur. Jedesmal, wo diese Anforderungen sich rein und kräftig aus Geist und Gesinnung eines Volkes entwickelten, sind Kunst und Leben auf eine Weise von einander durchdrungen und in einander übergegangen, dass jedes von beiden der vollständige Ausdruck des andern wird und dass ein unter solchen Verhältnissen entstandenes Werk ge-

gewissermassen der organisch gebildete Körper eines in einer Gesammtheit sich aussprechenden Geistes, oder als ein Organ für die Seele einer Gemeinde zu betrachten ist, das uns ihre ewigen höchsten Empfindungen und Ideen räumlich darstellt und in unmittelbarer Anschauung den Geist, die Gesinnung und das Leben eines Volkes in allen seinen Verhältnissen zeigt.

Die Idee, aus welcher solche Werke entstanden, ist aber so gross, ist so durchaus das Höchste, was zu denken und zu empfinden ist, was der Einzelne sich nicht nach Willkühr aneignen oder fernhalten kann, was mit ihm und seinem ganzen Leben unbewusst und ununterbrochen als das ihn Leitende und Tragende verwoben sein muss, dass er sich hier mit seiner ganzen Individualität in die allgemeine Richtung verliert, und wie er etwa auch ein Besonderes fördern wollte und zu gewinnen dächte, doch nur das erreicht, was nicht er beherrscht und beseelt, was vielmehr über ihm steht und sich ihm gewissermassen nur erschliesst und mittheilt. Werke, die aus solchen Anforderungen entstanden und von einem Volke ausgingen, sind dann auch immer als Eigenthum desselben oder als Gemeingut ihrer Zeit zu betrachten; der Architekt ist hier nur Vermittler, und sein Ruhm besteht nur darin, dass er mit dem feinsten Gefühle für Harmonie und Organismus nicht das ihm und seiner Natur, sondern das einer Gesammtheit Zusagende bildet und die traditionell ihm überlieferten Formen weiter belebt, beseelt und in die erhabene Idee des Ganzen aufnimmt. Alle Werke, welche uns aus solchen glücklichen Zeiten erhalten sind, zeigen uns deutlich genug, wie hier die Künstler mit schlichtem geradem Sinn und in grösster Unbefangenheit ihrer Arbeit lebten; eine eigene Art Pietät stand ihnen bei derselben bei, und die Resultate ihrer strengen Bemühung, ihres unverdrossenen Fleisses betrachteten sie selbstvergessen mit Ehrfurcht und Liebe gewissermassen als ihnen gewordene Offenbarungen. Hat die Baukunst erst die Zeiten ihrer Entwickelung durchlaufen, dann tritt Absicht und das Walten der Individualität an die Stelle der früheren reinen Begeisterung, und sehr bezeichnend ist es, dass nur mit solchen Zeiten anfangend uns Namen von Architekten aufbewahrt sind, die nun immer zahlreicher werden, je mehr die Aufnahme willkührlicher Formen statt findet und die Kunst als solche zerfällt.

Die in dieses Werk aufgenommenen Ornamente gehören durchgehends Baudenkmalen an, die als solche Eigenthum ihrer Zeit waren, und so lassen sich denn um desswillen schon diese Details als ein Gemeingut derselben betrachten, wie sie denn auch, bald hier, bald dort und vielfach wiederholt und nachgebildet erscheinen, ohne jemals als specielle Erfindung eines Einzelnen Ansprüche zu machen.

---

4. Der Charakter der Baukunst im Allgemeinen ist ruhiges Leben, Lebendigkeit ohne Bewegung, ohne Handlung, ohne die Andeutung von vorherigen oder nachherigen Zuständen, eine stille Gegenwart, die in sich selbst geschlossen keine Verbindung nach aussen hat oder sucht. Wie nun die Werke der Baukunst sich nur durch ihr unveränderlich gleichmässiges Vorhandensein äussern, so haben sie eine Wirkung auf den Menschen, die wir nur mit der Wirkung der Natur im Ganzen vergleichen können.

Wenn für die anderen Künste, für Malerei und Sculptur, in der sichtbaren Natur ein effectives Vorbild und in seiner Idee ein Ideal gegeben ist, so möchte für die Baukunst in Bezug auf ihre Formen die Natur im Ganzen als ein allgemeines Vorbild und die Idee ihrer organischen Consequenzen als Ideal anzunehmen sein. Maler und Bildhauer produciren componirend, nachbildend und vergeistigend zugleich; der Architekt dagegen producirt organisirend, oder nur bildend überhaupt und belebend. Jene haben eine specielle Idee oder Handlung darzustellen und bedienen sich dazu des durch die Natur selbst gegebenen Objects, welches in seiner Allgemeinheit aufzufassen, zu idealisiren und in ihrer besonderen Aufgabe zu beseelen und darzustellen den eigentlichen Wendepunkt ihrer Thätigkeit ausmacht; der Architekt dagegen stellt nur eine ganz allgemeine Idee dar, hierzu hat er sich sein Object erst zu schaffen, nämlich eine neue, ihm eigenthümliche Natur, indem er nicht

diese oder jene Gebilde und einzelne Organe auffasst, idealisirt und verwendet, sondern mit feinem Sinn und scharfem Auge für die Natur das Gesetz ihrer Formen und Bildungen auffasst und nach demselben andere und immer neue Gestaltungen erschafft.

Das Auge allein ist das vermittelnde Organ für die Wirkungen der Sculptur und Malerei. Mit der ersten hat die Baukunst, obwohl sie mehr Räumlichkeit als Körperlichkeit darstellt, die volle runde Form, mit der anderen die Farbe gemein, und steht also schon um desswillen in ihren Schöpfungen der Natur und ihren Erscheinungen bei weitem näher, als die beiden ersten Künste. Ueberdies aber ist das Auge hier wie der Natur gegenüber nicht allein das vermittelnde Organ, denn die Baukunst arbeitet nicht für einen einzelnen Sinn, sondern für die Totalität des Menschen, für sein ganzes körperliches Verhalten in Befriedigung seiner geistigen und leiblichen Bedürfnisse. Das Auge vermittelt zwar am meisten, doch wirken auch die einem jeden Gebäude eigenthümlichen Brechungen von Ton und Schall, die sich bis auf den Wiederhall der Fusstritte erstrecken, auf das Gehör, und die Temperatur und der veränderte Zug der Luft oder ihre Abgeschlossenheit auf das äussere Gefühl, so dass Gebäude eine Wirkung selbst auf einen Blinden äussern können, eine Eigenschaft, die sie mit der Natur gemein haben.

Und wenn nun endlich ein jedes andere Kunstwerk abgeschlossen und in sich vollendet dem Menschen gegenüber steht, so wirkt die Baukunst eigentlich nicht für sich allein: die anderen Künste bedarf sie zur Ausstattung ihrer Werke, nimmt sie aber zugleich in den eigentlichen Rythmus ihrer Gestaltung auf, so dass sie nothwendig zum Gebäude gehören; mancherlei Geräthschaften zum vervielfältigsten Gebrauch füllen oder umgeben ihre Werke, sie nimmt zugleich auch den Menschen in sich auf und macht ihn unbewusst zu einem Theil ihres Werkes. In einer Kirche müssen wir eine Gemeinde sehen, um einen Tempel uns ein Volk versammelt denken, die Menschenmasse, ihre Verrichtungen, ihr Gehen und Kommen gehört mit zur vollständigen Wirkung eines Gebäudes; es wirkt ganz anders auf einen einsamen Beschauer, als wenn derselbe sich zwischen einer zahlreichen Menge verliert und auch hierin sind die Werke der Baukunst mit der Natur im Ganzen verwandt.

Dieser Zusammenhang, dies wechselseitige Berühren und die Aehnlichkeit der hieraus entspringenden Wirkungen auf das Gemüth bestimmen für uns eine Menge allgemeiner Beziehungen. Die von der Natur als einem Ganzen empfangenen Eindrücke und Erregungen, die um so mächtiger werden, je mehr wir sie frei und unbefangen aufnehmen können, übertragen wir unbewusst auf unsere architektonischen Werke. Die Art und Weise, wie die Natur ihre Formen gebildet hat, und stets aufs neue bildet, wirkt bestimmend auf unser Anschauungsvermögen und wird uns hiernach Maassgabe und Richtschnur für die Erfindung und besonders für die Ausbildung unserer Formen. Die beiderseitige Wirkung aber, wie sie einestheils das Gemüth, anderntheils das Auge bestimmt, wird jedesmal je nach den inneren geistigen Impulsen, die sich nur das Entsprechende assimiliren können, geregelt und bedingt, und so machen uns die verschiedenen Baustyle und ihre Entwicklung anschaulich, auf wie mannichfache Weise wir den Organismus der Natur auffassen und in der Baukunst neu verkörpert im Dienste einer Idee darstellen können.

---

5. So interessant es sein dürfte, die Entwicklung der einzelnen Baustyle in den verschiedensten Zeiten und bei den fernsten Völkern für ein allgemeines Resultat zu verfolgen, die Perioden der ersten Anfänge, der Blüthe und des Verfalls neben einander zu stellen, und ihre Abhängigkeit von Zeitereignissen, von Leben und Bildung überhaupt und die Rückwirkungen auf dieselben darzuthun, um das, was jetzt so leicht als zufällig, schwankend und willkührlich erscheint, auf innere Gesetze und die ihnen einwohnende Nothwendigkeit zurück zu führen; so interessant dieses sein dürfte, so manche Beziehung eine derartige Untersuchung selbst für die Erläuterung der in diesem Werke enthaltenen Muster haben könnte, so würde sie doch einen Umfang der Darstellung erfordern,

der hier billigerweise vermieden werden muss. Es sei mir nur erlaubt, einen die allgemeine Entwicklung der Baukunst betreffenden Gegenstand hier zur Sprache zu bringen, den ich übrigens doch nicht weiter verfolge, als es der gegenwärtige Zweck erfordert.

Einer aufmerksamen Betrachtung kann es nicht entgehen, wie bei allen Gebäuden, welche die nationale Entwicklung eines eigenthümlichen Baustyls einleiten, hinsichtlich des Ausdrucks und der inneren Bedeutung oder des Lebens ihrer Formen manche Aehnlichkeiten in einer oft wunderbaren Uebereinstimmung obwalten. Eines Theils finden sich dieselben in der Haltung des Ganzen, andern Theils in Wesen, Schnitt und Stellung der Einzelheiten gegeneinander.

Es zeigt sich uns nämlich an solchen Gebäuden ein strenges, ja mitunter überbotenes starres Festhalten alles dessen, was ich früher als den allgemeinen Charakter der Baukunst bezeichnete: eine vollkommene unerschütterliche Ruhe, ein Ernst, der nicht selten an Düsterheit gränzt und eine klare freie Erhebung im Beschauer nicht zulässt. Vorangegangen oder zu Grunde zu liegen scheint allen derartigen Aeusserungen künstlerischer Thätigkeit eine Gewaltsamkeit innerer Bewegungen, die noch nicht zur vollständig bewussten Anschauung übergegangen sind und sich ihre Organe zur Mittheilung noch nicht zum freien Eigenthum gemacht haben. Neben dieser Gewaltsamkeit zeigt sich ein heftiges aber männliches Ringen mit dem Ausdruck für eine Erregung des Gemüths, zugleich aber bildet sich vorsorglich und langsam die gewonnene Kunstfertigkeit von Hand zu Hand, von Geist zu Geist weiter aus, lässt sich, wo eigentlich jedes Ziel nur eine Stufe ist, eine jede Stufe für ein erreichtes Ziel genügen und steht in directem Widerspruch mit einem späteren artistischen Schaffen, das in den Zeiten der Abblüthe meistens nur dem Auge auf eine feine Weise schmeichelt. Fleiss, Sorgfalt und Genauigkeit findet sich immer in der Behandlung, aber im Ganzen viel unverarbeitetes Material; grosse Werkstücke harter Steine werden für kleine Dimensionen verwendet, als sollte für eine ewige Dauer gebaut werden, dabei ist aber in der Ausführung eine Unsicherheit, die mitunter versuchsweise gearbeitet zu haben scheint, unbekümmert, ob nun auch das Verlangte und das den aufgebotenen Mitteln Entsprechende erreicht werde. In allen Formen bis zum Schmucke herab zeigt sich eine seltsame Gedrungenheit und Fülle, immer ein Viel- und Mannichfaltiges, dem das glücklich vereinigende Band fehlt, wobei Ungewandheit und Misstrauen zum eigenen Vermögen sich mit Andeutungen zu befriedigen sucht und oft das Halbfertige nicht weiter bildet, um die einmal erreichte Wirkung nicht etwa zu stören oder aufzuheben, wobei zugleich die Uebergänge aus einer Form in die andere übersprungen, die vermittelnden Theile ausgelassen und das feinere Gefühl für die Zusammenstimmung der Formen noch nicht klar genug erwacht und geregelt ist, als hätte sich das Auge für feinere Unterscheidungen erst noch schärfen müssen, wobei ferner auch jede Absicht offen und grösstentheils bis zur Uebertreibung anschaulich gemacht wird, und wobei endlich die Freude an der unermudlichen Wiederholung ein und desselben einmal glücklich eingelernten Handgriffs sich gegen den Mangel neuer Erfindungen zu entschädigen sucht. Im Ganzen sehen wir hier ein Unvermögen der Darstellung, ein kindisches Stammeln gewissermassen, das, wie es meistens frei ist von Rohheit und Vernachlässigung, eben so wenig in absichtliche Ziererei und berechnende Klügeleien verfällt, eine Ausdrucksweise, die der lebhaften leichtverbindenden Phantasie eines jugendlichen Volkes mehr genügt und giebt, als eine nachmalige Vollendung der Kunst dem kühler gewordenen Beschauer, der meistens prüft, abwiegt und vergleicht, und statt sich harmlos Einwirkungen auf sein Gemüth hinzugeben, eine besondere Rücksicht auf sich und sein persönliches Wohlgefallen genommen sehen möchte.

Diese gemeinsamen Eigenschaften und Aehnlichkeiten sind mitunter so bedeutend, dass sie oft in entlegenen Zeiten und Völkern die ganz gleichen Ausdrucksweisen, dieselben technischen Fertigkeiten, selbst auch einzelne Formen vollkommen übereinstimmend da und dort hervorgebracht haben. Sie sind die Veranlassung geworden, ein äusseres Uebertragen derselben muthmassen zu lassen. Eine genauere Prüfung und Vergleichung sollte uns aber wohl dahin führen, ihren Grund in

der menschlichen Natur überhaupt zu suchen und hiernach anzunehmen, dass es universale Gemeinplätze der ersten Kunstanschauung und Gestaltungsweise, wie auch einen primitiven Vorbildungsgang für jede besondere Stylentwicklung gebe, dass die Menschen in ähnlichen äusseren Zuständen zu bauen und ästhetische Wirkungen durch ihre Gebäude zu erstreben anfangen, und dass die Aehnlichkeit dieser Zustände sie zu ähnlichen Resultaten führt, indem sie sich der einfachsten Grundformen gewissermassen als ihnen eingeborener Ur-Typen bedienen.

So schwer es sein dürfte, bei den einzelnen Baustylen eine solche erste anfängliche Geschlossenheit der Entwickelung zu begränzen und ihre spätere Bewältigung im Uebergang zu freierer Beherrschung des Materials und der Formen in allen Theilen genau anzugeben, so ist doch ein solcher Urzustand noch immer an allen ersten nationalen Monumenten deutlich genug zu erkennen. Einzelne Völker haben sich zum Theil an einen solchen Urzustand immer angelehnt und sich nur wenig von demselben entfernt, und vor allen hat die Arabische Baukunst bis zu ihren Einzelheiten herab durchaus den Charakter desselben. Bei den Alt-Italienischen Gebäuden, wie sie sich denn überhaupt weniger frei und von innen entfalten, ist er nur ein mitwirkendes Element ihrer Stylentwicklung.

---

6. Nur an Gebäuden, die aus grossen erhabenen Ideen und zum Dienst derselben errichtet wurden, entwickelt sich ein vollendeter Baustyl, das heisst, nur bei ihnen ist für eine Idee die vollständig entsprechende, durchgebildete Ausdrucksweise gefunden. Mit Anlage, Raumvertheilung und allem, was die Anforderungen des zu erreichenden Zwecks bestimmen, stehen die Rücksichten für die Möglichkeit der Ausführung, für Material und Construction im genausten Wechselverhältniss; und alle diese Bezüglichkeiten im Ganzen und Grossen müssen mit den Formen der Erscheinung bis ins Einzelne und Kleinste von demselben Sinn und Geist zu einer sich wechselseitig bedingenden Nothwendigkeit durchdrungen sein, damit ein Baustyl ein in sich geschlossenes Ganze und vollendet sei. An das Leben der Idee und an ihre lebendige Gestaltung ist die Existenz eines solchen Baustyls gebunden, indem beide gleichmässig fortschreitend die verschiedenen Perioden ihrer Entwicklung durchdauern.

Der mit dem Styl zugleich sich entwickelnde Canon der Formenbildung verpflanzt sich von den grossen bedeutenden Werken der Baukunst mit der allgemeinen Rückwirkung, die sie auf ein Volk, von dem sie ausgingen, immer haben müssen, auf alle anderen künstlerischen Thätigkeiten, bis die ganze äussere Umgebung, die Wohngebäude, ihr Schmuck, ihre Ausstattung und die kleinsten Geräthschaften, selbst Waffen, Kleidung u. s. w. in die allgemeine Darstellungsweise aufgenommen sind. Je mehr sich nun ein solcher Styl über das ganze Leben eines Volkes verzweigt, je mehr er sich bis in die kleinsten anscheinend unbedeutendsten Theile gleich bleibt und in diesen noch an das Ganze und Grosse erinnert, je mehr er alle Zufälligkeiten und Launen der Künstler ausscheidet oder doch in einen bestimmten Kreis der Gestaltungsweise einschliesst, je mehr aus den Verhältnissen im Ganzen und im Grossen die Rücksichten für die Theile und das Kleine bestimmt werden, um so vollendeter ist er, um so mehr sind die in demselben dargestellten Werke belebt, um so gleichmässiger von einem organischen Charakter durchdrungen. Diese Belebung oder den organischen Charakter aber bekommt ein Gebäude nicht sowohl durch seine Anlage, Raumvertheilung, Construction, Kostbarkeit des Materials und dergleichen, so schwer es auch sein mag, zwischen all dem, was zum Styl eines Gebäudes gehört, eine genaue Begränzung anzugeben, als vielmehr durch seine Decoration, wenn wir nämlich unter derselben im weiteren Sinn nicht bloss das verstehen, was zum Ausschmücken eines Gebäudes gehört, sondern vielmehr das, was abgesehen von technischen Rücksichten und äusseren Anforderungen das Werk der Phantasie und des Gefühls ist. Die allgemeine Forderung an der Decoration ergiebt sich also dahin, dass sie die Vermittlung einzelner Theile

zu einem Ganzen bilde, und das Ganze in einen organischen Charakter auflöse; aber nicht das Einzelne für sich allein, sondern das Ganze soll organisirt werden.

Zwischen einem Gebäude und seiner Decoration ist nicht etwa das Verhältniss wie zwischen einem Körper und seinem Gewand, wobei das letztere willkührlich und äusserst mannichfaltig gestaltet, wohl auch ganz entbehrt werden könnte. Die nackte Baukunst ist keine Kunst mehr, eben so wenig wie ein Gebäude, bei welchem die Harmonie zwischen Idee und Darstellung verfehlt ist, durch den reichsten Putz und die verschwenderischte Pracht einen architektonischen Kunstwerth erhalten kann. Weder die Rücksichten für räumliche Anordnung, weder die Construction noch die Decoration können einzeln und für sich allein einer Idee Genüge leisten, dies vermögen sie nur, wenn sie sich zur Einen Kunst ergänzen, wenn sie an einander gebunden, von einander abhängig sind und sich wechselseitig hervorrufen. Unrichtig wär es, wenn man annehmen wollte, die Construction werde für ein räumliches Bedürfniss und für die Bedingungen des Materials zuerst erfunden und suche oder bestimme dann ihre Form; eben so wäre es unrichtig von den Formen ausgehend, die erforderlichen Constructionen aussinnen zu wollen. Wie Stoff und Construction einzeln betrachtet wohl Formen, aber keine Zusammenstimmung derselben geben, so ist auch keine Form über allen Stoff und seine Behandlung erhaben; das Material und seine Verbindung kann und soll nicht versteckt werden, und in ihm selbst liegen schon Richtungen, die auf die Gestalt einwirken, eben so aber macht die zu gewinnende Harmonie der Darstellung ihre bestimmten Anforderungen an das Material und die Construction, ohne sich darum überordnen zu wollen oder zu können.

Jeder Baustyl hat seinen Cyclus eigenthümlicher Constructionen, so wie auch seinen besonderen Rythmus der Decoration. Beide entstehen und bilden sich in einer Wechselwirkung in beständigem Bezug zu einer Idee und unter der Leitung derselben.

Ueber Arabische und Alt-Italienische Bauverzierungen.

7. Indem wir uns nun zu den in diesem Werk enthaltenen Proben Arabischer und Alt-Italienischer Bauverzierungen wenden, wollen wir dieselben nach den angegebenen allgemeinen Forderungen prüfen und uns ihre Art und Bedeutung bestimmter bezeichnen.

Dass sie hinsichtlich ihres Charakters durchaus architektonisch sind, dürfte ihnen bei flüchtiger Betrachtung leicht mehr zum Nachtheil als zum Vortheil gereichen, und doch seh ich darin gerade ihren grössten Vorzug. Ihr architektonischer Charakter aber liegt darin, dass sie hinsichtlich ihrer Erfindung mehr geometrisirt als organisirt und hinsichtlich ihrer Formen mehr krystallisirt sind, als dass vegetabilischen Motiven gefolgt sei; sie sind weniger entwickelt, als verbunden, geregelt und in einander verschlungen; sie haben an und für sich weniger Werth, als sie sich durch wechselseitige Wirkung steigern, und ohne das Auge an sich, an das besondere zu knüpfen, es immer auf das Ganze, auf das Gebäude, dem sie angehören, zurückführen. Somit wirken sie denn bedeutend auf die Phantasie des Beschauers; denn dadurch, dass sein Auge von allen Theilen gleichmässig angezogen, aber nicht festgehalten, sondern ins Ganze des Gebäudes hinübergeleitet wird, lassen sie dasselbe vor dem Geiste aufs neu entstehen; es finden und ordnen sich die einzelnen Theile vor seinem Blick, nach einem Gesetz der Nothwendigkeit, und fordern den Beschauer auf, sich selbstbildend in das Ganze zu versenken. Zugleich auch wirken sie auf die Phantasie durch eine Eigenschaft, die sie vor allen anderen Decorationen vortheilhaft charakterisirt; sie wirken nämlich bei verschiedenen Standpunkten des Beschauers sehr verschiedenartig, von Nahem ganz anders, als aus der Ferne betrachtet, wo sich die einzelnen Theile aufs allermannichfaltigste gruppiren, und

eine Wirkung der Formen gegen einander hervorbringen, die man etwa mit dem Schillern der Farben vergleichen könnte; hierdurch scheint sich Bewegung und Lebendigkeit über das Ganze zu verbreiten. Die Lebhaftigkeit der Farben, die Mannichfaltigkeit und Kostbarkeit des Materials, der unendliche Reichthum von Formen und Gestalten im Einzelnen, die Ausdehnung der zusammengehörigen Räume, die bald nur sehr spärlich erleuchtet und dann wieder ganz unbedeckt der hohen Sonne geöffnet sind, alles dieses zusammen macht den Eindruck einer Pracht und Festlichkeit, einer Fülle, ja Verschwendung, dass dadurch leicht die architektonische Einheit und Harmonie gefährdet werden möchte, wenn nicht die Details in ihrem Rythmus abgemessen und in ihrer freieren Entwicklung beschränkt an das Ganze gewiesen wären, wie sie auf der anderen Seite durch den ungebundensten Wechsel ihrer Formen einen stets lebendig andauernden Reiz ausüben. Unter dieser Berücksichtigung, wie nämlich diese Verzierungen dem Ganzen der Gebäude entsprechen, wie sie im Verhältniss zu demselben reich, aus einer blühenden Phantasie erschaffen und von Geist durchdrungen sind, kann man sie, wenn sie sich auch immerhin nicht zu einer selbstständigen Freiheit der Gestaltung erhoben haben, dem Vollendetsten, was in der Art geleistet wurde, wohl an die Seite stellen. Dass ihnen nur in bestimmtem Maasse ein vegetabilischer Charakter gegeben wurde, darf uns nicht etwa zur Frage veranlassen, ob einem solchen die Fähigkeit der Meister nicht gewachsen war, oder ob sie ihn absichtlich vermieden, denn wenn die Details aus der architektonischen Idee im Ganzen erschaffen und in dieselbe rein aufgenommen sind, so leisten sie, was an sie zu fordern ist, und hier wie bei jeder andern Richtung der Kunst kann zu viel Leben und Lebendigkeit eben so sehr schaden, als der Mangel an demselben.

Wenn die Kunst zu anderen Zeiten und bei anderen Völkern im Kleinen, Einfachen und Mässigen gross und bewundernswürdig erhaben ist, so soll hier durch Reichthum Mannichfaltigkeit, ja durch Anhäufen von Einzelheiten Grösse erreicht werden. Fast alle hierher gehörigen Gebäude sind Schatzkammern der Verzierung, als hätten sich die Meister nicht genug thun können, als hätten sie es sich absichtlich so ausgesucht, die härtesten Proben der Geduld für eine Wirkung des Ganzen siegreich zu bestehen. Ich darf es hier nicht mehr in Frage ziehen, welch ein Verdienst das Grössere ist, da wir uns wohl längst schon dahin entschieden haben, neben dem einen das andere nicht zu verkennen, und immer zu berücksichtigen, dass alles das, was in einer Zeit und einem Volke lebendig ist, sein eigenes System und seine besonderen Regeln erschafft, nach denen es dann immer auch beurtheilt werden will und soll.

Je mehr wir nun diese Ornamente ins Einzelne prüfen und vergleichen, um so deutlicher wird es uns werden, wie in denselben allgemeinen Anregungen der Zeit und inneren Impulsen der jedesmaligen Denk- und Empfindungsweise gefolgt ist. Das Eine will und soll an das Andere erinnern, sich an dasselbe und mit ihm endlich sich an das Ganze anschliessen; die Forderung, dass etwas Neues geleistet werde, ergab sich gar nicht einmal als dringendes Bedürfniss, es sollte nur das eine und andere Thema ins Unendliche variirt werden: Wiederholung und Nachahmung zeigen sich desshalb fast nie, aber alle Einzelheiten sind bestimmt und fest in den Cyclus des Ganzen aufgenommen, und zeigen uns den mannichfaltigsten Wechsel bei der grössten Gleichartigkeit.

---

8. Kaum wüsste ich den arabischen Verzierungen andere zur Seite zu stellen, welche, wie sie aus Leben und Geist, aus eigenthümlicher Gesinnung und Haltung eines Volkes unmittelbar hervorgegangen seien. Wir treffen hier die Bezüglichkeiten und die wechselseitigen Berührungen zwischen Kunst und Leben ausgedehnter und näher bei einander liegend, als bei jeder sonstigen nationalen Entwicklung der Kunst, und wenn wir uns bei anderen Völkern für die Erklärung ihrer Formen und Ausdrucksweisen mit allgemeinen Correspondenzen spärlich Rath zu schaffen suchen, so bin ich hier fast verlegen, wie aus der grossen Fülle treffender Analogien auszuwählen sei. Eine ge-

nauere Betrachtung derselben kann uns neben dem gegenwärtigen Zweck auch im Allgemeinen dienlich sein, um uns anzugeben, wie nach anderen Richtungen hin, Beziehungen zwischen Kunst und Leben aufzusuchen seien.

Ein Volk, das in kurzer Zeit erobernde Riesenschritte über die damalige Welt zurücklegte, seinen politischen Einfluss über alle Reiche, seine geistigen Fähigkeiten in den Wissenschaften und seine lebendige Phantasie aus der reichen Fülle seines inneren Lebens in den Künsten geltend machte, dem in seiner ungemessenen Naturkraft mehr gelang, als es sich selbst zutrauen konnte, das aus Armuth zu strotzendem Reichthum, aus Genügsamkeit zur üppigsten Verschwendung überging, und endlich aus dem weitesten Kreise getrennt, in einzelne Massen gesammelt, sich wieder ordnete und theilweise verlor, ein Volk, das eine derartige ungeheure Bewegung und Umgestaltung seiner äusseren Verhältnisse durchdauert, dabei aber in Glück und Glanz, wie in Unfällen, Erniedrigung und Elend seinen Charakter, seine Sinnes- und Empfindungsweise, auf das Entschiedenste gleichmässig in allen Situationen offenbart, zeigt uns das Entsprechende, trotz den seltsamsten Schicksalen, in seiner Kunst und entwickelt hier eine Stabilität und Unerschütterlichkeit, die für uns ans Unbegreifliche gränzt. Mit dem Auftreten der Araber erscheint zugleich ihre Baukunst; fertig in sich und abgeschlossen, ohne Fremdes in sich aufzunehmen, ohne sich bei andern Völkern, in anderen Ländern und Umgebungen an Vorgefundenes anzulehnen, ist sie immer nur sich selbst gleich; in Aegypten insbesondere finden wir von dem 9ten Jahrhundert anfangend bis zur Eroberung der Othomanen (1517 unter Selim) und zum Theil auch noch nach derselben eine Gleichartigkeit der architektonischen Formen, die zuweilen nur durch die Verschiedenheit der angewendeten Materialien einige Veränderungen erleidet, jedoch aus dem einmal festgestellten Kreise sich auch dann kaum merklich entfernt, und immer wieder, wie noch heut zu Tage, nach jeder Abschweifung zu dem früheren zurückkehrt. Gleichartigkeit, ein festes Stehenbleiben bei dem Alten, ein Anhalten an sich selbst an seinen Vorzügen und Mängeln charakterisirt seit den ältesten Zeiten die Völker des Orients, sie entwickeln sich nicht nach dem unbestimmten Ziele einer allgemeinen Vervollkommnung, nicht auffassend, sondern abwehrend, um das, was sie einmal sind, um so bestimmter und entschiedener zu sein; Kraft und Begeisterung können nachlassen, das geistige Leben kann in Erschlaffung selbst in lang andauernde Erstarrung übergehen, aber der Volkscharakter in seinen Elementen, die Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten bleiben dieselben und liefern uns jetzt noch die Erklärungen zu einzelnen Erscheinungen, die in ihren Anfangen zum Theil schon ein Jahrtausend hinter uns liegen. Wie dieses alles auf die Kunst der Araber eingewirkt hat, wie dieselbe auf das Bestimmteste das Gepräge des Volkslebens und seiner inneren und äusseren Bewegungen trägt, machen, um ins Besondere zu gehen, einzelne Beispiele am besten deutlich.

Ein kriegerisches Nomadenleben bildet den Hintergrund ihrer religiösen, bürgerlichen und häuslichen Einrichtungen; die Wanderfahrt nach Mekka und die gewöhnlich mit ihr verbundenen Schicksale sind für jeden Einzelnen ein Ereigniss, auf welchem seine Achtsamkeit mit Freude und Wohlgefallen ruht und wohin sie bei jeder Gelegenheit aufs neu zurückkehrt; in ihren Volkssagen und Poesien spielen die einem Kriegszug gleichenden Reisen in gesellschaftlichen Karawanen die erste Rolle, da werden die Gefahren der Wüste ausgemalt, der Durst bei vertrockneten Brunnen, das Behagen an frischen Quellen, das unverhoffte Begegnen unter fernen Himmelsstrichen u. s. w. geschildert, und alles, ihre gewöhnliche Umgebung bis in die kleinsten Theile, hat eine, diesen allgemeinen Grundzügen entsprechende Gestalt. Das Zeltleben ist ins Haus nicht eingekehrt, sondern setzt sich in demselben nur fort, Tische, Stühle, Bettstellen, die ersten Erfordernisse der Bequemlichkeit fehlen hier, wie sie auf der Reise nicht mitzuführen sind, derselbe Teppich deckt hier wie dort den Fussboden, und alle Geräthschaften der Wohnung sind dieselben wie unter dem Zelte. Die Gebete und sonstigen Andachtsverrichtungen sind nicht eigentlich und nur ausnahmweise an heilige oder besonders geweihte Orte gebunden, es sind keine Altäre in den Moscheen und diese selbst haben fast

nur die Absicht, den Betenden von der geräuschvollen bewegten Umgebung in den Strassen der Städte zu trennen; Frauen dürfen nach dem Gesetz ihr Gebet nicht in den Moscheen verrichten, sie müssen zu Hause oder unter einem Zelte und ungesehen sein dabei, und die Männer beten ausserdem in ihren Bädern, auf den Dächern ihrer Häuser und mit besonderer Vorliebe auf freiem Felde; am liebsten pflegen sie der Andacht bei den Gräbern ihrer Vorfahren, die ihnen heilig und unverletzbar sind, wie sie dieselben denn auch als die einzig festen Wohnungen betrachten. An alles dieses schliesst sich eine Reihenfolge verschiedenartiger Beziehungen. Haus und Tempel erinnern an das Zelt, an seine Gestaltung und Einrichtung, die gewirkten Zeltwände kehren auf den Wandflächen der Gebäude wieder, geben wenigstens die Motive für ihre Form, die Thüren sind mit Teppichen oder Vorhängen geschlossen und die Franzen des Zeltes mit ihren wunderlich ausgezackten Lappen geben effektiv in den Gebäuden an der Stelle des Gesimses den Uebergang aus der vertikalen Wand in die horizontale Bedeckung, wie sie denn auch nachmals in Stein nachgeahmt werden, und dann besonders im Freien die obere Krönung der Mauern bilden; alles wird dünn, leicht und schlank gehalten, Säulen und Wandpfeiler theilen diesen Charakter, und die nach Art der Flechtwerke durchbrochenen Luftfenster und andere ihnen entsprechende Verzierungen, die in Holz, Stein und Erz ausgeführt werden, geben selbst den solideren, nothwendig zum Gebäude gehörenden Theilen das Ansehen einer leicht veränderlichen Wandelbarkeit. Es haben deshalb die arabischen Decorationen mehr nur eine Verbindung als eine organisirte Entwicklung, sie sind weniger von innen verwachsen, als von aussen aufgesetzt und haben desshalb nicht selten ein gewandartiges Ansehen.

Bei den wunderlichen, dem Araber so eigenthümlichen Vorstellungen sinnlicher und übersinnlicher Art hebt sich besonders auch die Sonderbarkeit hervor, dass ihnen beinahe nichts seinen Sinn und Gehalt für sich hat, dem nicht zugleich, direct oder indirect symbolisirend, irgend eine geheimnissreiche Bedeutung gegeben wäre; so sind ihnen Schriftzüge und Inschriften schon durch ihre Gegenwart wirksam, wenn auch dem Verstande nicht immer begreiflich, doch sonst anregend als Gegenstand der Weihe, oder abwehrend als Schutzmittel gegen feindliche Ränke und Unglück; daher lieben sie geschriebene Amulete, tättowirte Verzierungen mit Schrift untermischt auf Armen und anderen Theilen des Körpers, Ringsteine mit wunderlichen Verschlingungen und mehr dergleichen, und daher endlich auch die grosse Menge Inschriften in und an ihren Gebäuden, die man selten oder fast nie, wie sie zusammen gehören, mit Einem Blick übersieht, und die eigentlich nur als Gegenstände der Verzierung zu betrachten sind bei einem Volke, das der Masse nach weder lesen noch schreiben kann; auch sind wirklich die Inschriften weniger gefertigt, um gelesen zu werden, als vielmehr nur, um da zu sein. Wie Gebete öfters hergesagt, etwa wie magnetische Streichungen, ihre Wirkung verstärken sollen, so auch Inschriften durch öftere gleichmässige Wiederholung; wie die grössere Pünktlichkeit des Gebetes, die sorgfältigeren Abwaschungen vor demselben und dergleichen die Weihung vermehren sollen, so auch bei den Inschriften die genauere Ausführung und das bessere Material; und so sind denn in derartigen Rücksichten die Araber unermüdlich, ihre Inschriften zu wiederholen, zu vervielfältigen, zu schmücken, zu verzieren, und in Gold und den härtesten Steinen auszuführen. Dieses alles giebt uns denn endlich den Uebergang zu dem calligraphischen Charakter ihrer Ornamente; die Schrift wird verziert, und giebt dann auch der Verzierung einen schriftzugartigen Ausdruck, wie sie denn auch ausserdem noch andere Aehnlichkeiten mit Schrift und Sprache hat; der Ueberladung mit Inschriften folgt eine Ueberladung mit Verzierungen, beide rufen sich zugleich hervor, ersetzen und ergänzen sich wechselsweise. Unwillkührlich werden wir hierbei an die Hieroglyphen der alten Aegypter erinnert, mit welchen es in Bezug auf ihre architektonischen Zierden die gleiche Bewandniss hat, so dass sich hier unter ganz veränderten äusseren Verhältnissen eine Eigenthümlichkeit früherer Zeiten reproducirt.

Was eine sorglose Ruhe ist, kennt eigentlich nur der Araber. Ein aufgereiztes übermässiges Anspannen seiner Kräfte vermag er selbst für geringfügige Gegenstände mit der grössten Ausdauer

rücksichtslos zu ertragen: überlässt er sich aber der Ruhe, dann ruht er vollständig, und alle Sorglichkeit und jedes Bedenken hält ihm der Glaube an Fatalismus fern. In einer solchen Ruhe sucht er sich, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine wiegende Beschäftigung für ein schaukelndes Schwelgen der Phantasie, das reizend und beschwichtigend zugleich, heiter und erregend unter einer friedlichen Auflösung den Gang der Stunden an ihm vorüber führt. Eine lebendige Märchenwelt voll durcheinandergreifender Begebnisse und Persönlichkeiten ist das Resultat einer solchen Ruhe, doch nicht etwa, dass der Ruhende selbst sie erfände und sich an seinen wachen Träumereien ergötzte, er lässt sich vielmehr erzählen und folgt den durchschlungenen Fäden der phantastischen Geschichten ruhig nach, wie er in seiner Freude nicht selbst tanzt, sondern sich vortanzen lässt. Viele arabische Verzierungen sind nun wohl, um derartigen Bedürfnissen eines Ruhenden zu genügen, componirt. Es reizt die grübelnde Beschaulichkeit, dem Gang der Linien, ihrer Verschlingung und Verbindung nachzugehen und in einem Labyrinth für das Auge träumerisch umher zu irren. Hierzu kommt nun noch manches andere, was veranlassend auf die Gestaltung und Vervielfältigung derartiger Bauverzierungen eingewirkt haben mag. Da die Auflösung der eilf gegen Mahomed geschürzten Zauberknoten durch die beiden letzten Suren (113 und 114) des Koran bewirkt wird, so fand durch ihn selbst der Glaube an das Nestelknüpfen und seine Folgen bei einem Volke, das für alles Unbegreifliche empfänglich ist, Eingang und Nahrung. Knoten und Flechtwerke, netzartig verschlungene Verzierungen sind in der Kunst das diesem Glauben Entsprechende, indem sie zugleich als magische Kreise, als kabbalistische Figuren und dergleichen zu betrachten sind; die Windungen des Turbans, das Spiel mit dem Rosenkranz, das Schnür- und Bandwerk als Kleider- und Waffenzierde, die verschlungenen Züge im Schachspiel, die voraus zu sehen und zu verfolgen sind, ja selbst die gespannten Seile des Zeltes, und die gegen Insecten vor Thüren und Fenster aufgehängten Netze als grosse künstliche Spinnenweben, mögen ausserdem auf diese Ornamente eingewirkt haben, oder sind denselben, einem allgemeinen Grundsatze folgend, mindestens begegnet.

Manche andere Gegenstände der Verzierung sind geheimnissreich und versteckt in einer wunderlich raffinirenden Absichtlichkeit componirt. Bald schneiden sich einzelne Formen zur wechselseitigen Ergänzung gegen einander aus; bald ist dieselbe Form doppelt, sich vorsichtig ausweichend auf ein und dieselbe Fläche gelegt; nicht selten sind, so zu sagen, zwei verschiedene Melodien zugleich gespielt, die vollständig in einander eingreifen und passen; oder es werden durch eine gleiche Art des Linienzuges ganz verschiedene Formen hervorgebracht; an anderen Stellen soll alles Form sein, und auch der Grund, auf welchen die Verzierungen geordnet sind, ist selbst eine Verzierung; endlich sind auch einzelne Ornamente noch einmal in sich selbst verziert, als sei der Honig nicht süss genug und solle noch mit Zucker bestreut werden. Für einen aufmerksamen Beschauer bedarf es wohl keiner Hinweisung, welche einzelnen Blätter dieses Werkes dem so eben Angegebenen entsprechen. Alle derartigen Wunderlichkeiten, die durchaus absichtlich sind, liegen im Wesen und in der Sinnesweise der Araber und geben sich wie hier in unzähligen anderen Aeusserungen kund. Ich füge einige belegende Beispiele an. Doppelsinnige Aeusserungen, versteckte Räthsel, verbrämte Weisheit, Reihenfolge verschiedener Bilder für dieselbe Sentenz, Sinnsprüche, die vor- und rückwärts buchstabirt werden können und so vollkommen zweimal in einander gesteckt sind, Gedichte, die durchgehends unisono gereimt sind, mit Wortwiederkehren, wo durch Ein und dasselbe eine Mannichfaltigkeit ausgedrückt wird, und mehr dergleichen bestätigt von anderen Seiten wie in den Decorationen, dass den Arabern eine gesuchte schwierige Form, hinter anscheinende Leichtigkeit versteckt, mehr Werth und Bedeutung haben kann, als der eigentliche Sinn und Gehalt, und dass sie zugleich in ausgeklügeltem Haschen nach sinnlichen Erregungen die Würze jeden Genusses in möglichster Steigerung und Verfeinerung suchen.

Da die Araber ausser der Baukunst keine anderen Arten der bildlichen Aeusserung für ihre lebhaften inneren Anschauungen haben, und da sie auch für künstlerische Thätigkeiten nach anderen

Seiten hin durch ihr Gesetz beschränkt sind, so müssen sie sich diese Eine Kunst zum Ausdruck so mancher tiefen Erregungen genügen lassen; ihre Decoration erscheint dadurch nicht selten in der Art und Weise der wunderlichen Bewegungen und Andeutungen in der Zeichensprache eines Stummen, der uns mehr sagen will und sagen könnte, als er durch seine Mienen vermag und der leider doch in keiner anderen Weise sich mittheilen kann.

---

9. Nicht minder charakteristisch als die Arabischen Verzierungen sind die Alt-Italienischen, doch haben sich dieselben aus ganz anderen Veranlassungen und nach einem anderen Ziele hin entwickelt. Betrachten wir, um uns dies deutlich zu machen, die Momente, welche hier bestimmend und aufs Erfolgreichste eingewirkt haben.

Wenn wir bei den Arabern eine von innen wirkende, nach aussen hin sich ausspannende Kraft in Thätigkeit sahen, so zeigt sich uns bei den Italienern auf das entschiedenste das Gegentheil; sie verhalten sich abwehrend, und suchen ihre früheren Zustände von Macht, Hoheit und Grösse herzustellen; was sie gegen sich selbst nicht mehr schirmen können, suchen sie vor der Gewalt des Fremden zu schützen, und erliegen endlich der beständigen Wiederkehr einer von aussen einwirkenden Uebermacht. Die andringenden Völker aber zersplittern an sich selbst; die Leichtigkeit der Siege und Eroberungen, die ungemessene, ungeregelte Kraft und der schwankende innere Verband, der meistens nur durch eine grosse hervorragende Persönlichkeit bewirkt wird, sind eben so bedeutende Ursachen einer inneren Aufreibung, als sie nach aussen zerstörend wirkten. Statt gewaltsam für sich eine neue Gestaltung der Dinge herbei zu führen, befruchten sie endlich nur den alten Stamm mit neuen Elementen.

Die alles überwältigenden Raubzüge der Völkerwanderungen, die später in feste Ansiedlungen übergingen, durch dieselben aber eine Reihe von Kriegen und die Aufregung der heftigsten Leidenschaften veranlassten; die Römerzüge der Kaiser, die Streitigkeiten der Kirche in sich selbst, die inneren Partheiungen und Zerwürfnisse in Oberitalien, die wechselnde Herrschaft der verschiedenartigsten Völker in Sicilien und den anderen südlichen Provinzen, dies alles veranlasste nicht bloss Erschütterungen, sondern im Laufe der Jahrhunderte eine so sehr bis ins Kleinste durchgreifende Umgestaltung aller Verhältnisse, dass sich endlich aus den Trümmern ein ganz neues Volk aufzurichten scheint. Religion und Staatsverfassung, Namen, Denk- und Empfindungsweise, öffentliches und häusliches Leben, alles war nicht bloss verändert, sondern es lagen durchgehends neue, vollkommen anderartige Motive dem Leben und seinen Aeusserungen zu Grunde.

Fragen wir nun nach der Kunst in diesen Zeiten, so tritt uns im Ganzen nach der landschaftlichen Eintheilung, wie nämlich einzelne Gegenden mehr oder minder dem fremden Einfluss unterlagen, eine Verschiedenartigkeit der Entwicklung entgegen. Je nachdem innere Impulse sich das vorgefundene Einheimische assimilirten, oder fremde Vorbilder in dasselbe überführten, bestimmte sich der hier auftretende mannichfaltige Wechsel der Kunstformen. So finden wir im Norden Italiens vorherrschend germanische, im Süden aber orientalische Einwirkungen, die sich von beiden Seiten über das Ganze verbreiten und gegen die Bedeutung und Rückkehr der alten aus ihrer Verbindung zerrissenen Elemente ankämpfen.

Dass die von Norden eingewanderten Völker keine eigenthümliche Kunst mitgebracht haben, ist wohl ausser Zweifel gestellt, dass die Sieger den Besiegten benutzen und gebrauchen, aber nicht direct von ihm lernen mögen, liegt sehr nah und viele historische Angaben sprechen dafür; aber dennoch möchte das stetige Fortleben einer Bauschule und eine das Ganze entwickelnde ununterbrochene Verpflanzung der technischen Fertigkeiten und antiken Kunstformen bei den unübersehlichen Veränderungen, Reibungen und Zerwürfnissen kaum denkbar sein. Nicht von Einem Volke ausgehend und nicht in kurzer Zeit wurde die Regeneration Italiens bewerkstelligt; seine Bewohner wa-

ren es durch die langandauernden Bewegungen gewohnt worden, dass ihr Leben und ihre Existenz von aussen bestimmt werde, ihre Abhängigkeit von fremder Uebermacht zeigte sich in allen Aeusserungen ihrer Thätigkeit und besonders darin, wie sie auffassten und übertrugen, und so haben sie sich von der einen Seite der Sinnesweise der von Norden gekommenen Völker angebildet, auf der anderen Seite arabische Motive und Beispiele bis auf einzelne Formen herab direct aufgenommen.

Durch das Unvermögen, das andringende Fremde fern zu halten und aus eigener Kraft eine entschiedene Selbstständigkeit zu erringen, tritt immer und in allen Beziehungen der Rückblick auf die früheren Zeiten auf Glanz, Macht und Grösse des alten Italiens hervor, und namentlich lehnte sich die Kunst an das Alterthum und seine Monumente, und fand in diesen für ganz veränderte innere Beziehungen einen Führer, wie Dante in seiner göttlichen Comödie am Virgil. Der Gedanke an die ehemalige Herrschaft über die ganze Welt lag immer wirksam oder erwachte doch von Zeit zu Zeit in den Gemüthern, je nachdem ihn das Schwanken der politischen und kirchlichen Verhältnisse begünstigte, bis dann endlich die Neigung für das Alterthum alles Fremde beseitigend in Leben, Wissenschaft und Kunst zum Durchbruch kam. Es sollte nun in anderartigen Verhältnissen, mit jungen Kräften und für veränderte innere Zwecke das alte Frühere wieder erreicht und das Verlorene hergestellt werden. Diese inneren Veranlassungen waren es im Gegensatz zu einem äusseren schulmässigen Uebertragen, was die antiken Formen der Baukunst in Italien eigentlich nie ganz vergessen liess und sie von hier aus über die damalige Welt verbreitete; ohne diese durchgreifende Neigung würden kaum technische Fertigkeiten, aber gewiss keine Kunstformen lebendig und bedeutend geblieben sein, man hätte sie vergessen und abgestorben liegen gelassen.

So wirkten denn verschiedene Grundzüge bestimmend auf die Baukunst des italienischen Mittelalters ein: vornemlich die Rücksicht auf die römische Kunst verbunden mit der Verwendung antiker Bruchstücke, und dann die andringenden Erregungen germanischer Natur von der einen, und die der arabischen von der anderen Seite. Zu diesen verschiedenen Elementen kam nun weiter noch ein durch die zerstörenden Zeitereignisse herbeigeführtes Reducirtsein auf die Anfänge der Kunstbildung überhaupt. Was ich früher im Allgemeinen bezeichnete, tritt uns hier vollständig wieder entgegen: gewissermassen ein Urzustand der Kunst mit der Unfähigkeit der Darstellung, den fehlenden Mitteln des Ausdrucks, und mit der Geschlossenheit der aus demselben entspringenden Betrachtungs- und Darstellungsweise. Dem Ineinandergreifen dieser verschiedenen Grundzüge und ihrer verbundenen Wirkung liegt im Ganzen ein Gefühl für Harmonie und ein Streben nach Zusammenstimmung der verschiedenen Erregungen zu Grunde, es äussern sich aber bald die einen bald die andern stark vorwiegend und nie kräftig genug im Ganzen, um alle begegnenden Widersprüche glücklich auflösen zu können. Wie sich wechselsweise diese einzelnen Richtungen berührten und in einander übergingen, machen uns die hier ausgewählten Decorationen anschaulich; bezeichnend ist es, dass alle Aehnlichkeiten einzelner Formen da und dort durch eine lebendige Auffassung und nicht durch todtes Copiren entstanden sind, wie selbst auch dann, wenn antiken Mustern gefolgt ist, dieselben nur durch eine allgemeine Anschauung und nicht in der Absicht, das vollkommen Entsprechende wieder darzustellen, hierher aufgenommen wurden. Diese Erscheinung sollte uns doch wohl bestimmt genug veranlassen können, alles Copiren und Uebertragen, wie es uns hier entgegen tritt, aus inneren Impulsen und nicht von aussen her abzuleiten.

Florenz war kräftig und reich genug und vor anderen Städten wohl besonders durch seine Lage begünstigt, um sich, wenn auch nicht über den Partheien, doch ausser dem heftigen Conflict derselben zu halten. Widersprüche in den Formen finden sich hier weniger vor, als an anderen Orten, wie denn z. B. hohe Giebel vor flachen Dächern, die wir in **Orvieto**, **Siena**, **Assisi** u. s. w. finden, hier nicht vorkommen, und vielleicht war gerade die Absicht, solche Widersprüche zu meiden, die Veranlassung, dass die Vorderseiten aller Kirchen liegen geblieben sind. Bei dem Dom (*S. Maria del fiore*) ist zwar das Aeussere in einem grossen Widerspruch gegen das Innere durch

Mosaik, Bildhauereien, gerundete Säulchen und Stäbe reich decorirt, doch aller Schmuck, der dem letzteren fehlt, hätte gewiss der ersten Anlage nach besonders in Malereien entfaltet werden sollen; überdies ist doch wohl diese Kirche die originalste Schöpfung der mittelalterlichen Baukunst in Italien, abgesehen von der fehlenden Façade und der Kuppel, die das Gepräge einer jüngeren Zeit trägt. Hier in Florenz wurde nun auch die Herstellung des Alterthums in Künsten und Wissenschaften zuerst angeregt, und aus den antiken Monumenten als Muster entstand eine italienische nationale Architektur. Wie wenig national die früheren Richtungen des Mittelalters in Italien waren, wie sie eigentlich nur vorübergehend aufgetreten sind, und nur Gast- nicht Bürgerrecht erworben hatten, ergiebt sich aufs Vollständigste daraus, dass sie hier die Perioden ihrer Entwicklung bis zum Ueberbieten der Kräfte und zum Verfall nicht durchgelebt haben, sondern verlassen wurden, sobald durch Brunelleschi, Alberti und andere die Herstellung der antiken Baukunst eingeleitet war.

Da dieses der Zeit nach mit dem Sinken und Nachlassen der religiösen Begeisterung im Volke zusammenfällt, so trat diese neue Kunst sogleich in den Dienst einer reichen Aristokratie, wo dann Paläste hervorgerufen wurden, die wohl immer als Muster für derartige Prachtbauten gelten werden, neben welchen sich aber eine selbstständige Baukunst für religiöse Absichten nicht entwickeln konnte. Die höchsten bedeutungsvollsten Aufgaben wurden nicht an diese Kunst gestellt, die Kirchen bekamen einen palastartigen Charakter, sie wurden Kultus-Residenzen, in welchen wenig Andacht und Frömmigkeit wohnte, die aus Prunksucht und Prachtliebe hervorgerufen, mehr auf ein äusseres Imponiren als eine innere Weihung und Erhebung des Gemüths angelegt wurden. Die Peterskirche, als das Aeusserste derartiger Bestrebungen, vermag, trotz dem verschwenderischten Aufbieten aller nur denkbaren Effektmittel, doch nur eine Wirkung durch ihre Massen hervor zu bringen, und in diesen selbst aus dem natürlichen menschlichen Maassstab gefallen, ist sie eigentlich nur eine kleine Kirche für Riesen oder Giganten, denn dadurch wird ein Gebäude nicht gross, dass uns der Mensch in demselben klein und verschwindend erscheint.

---

10. Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Leben, bestimmte Ausdrücke für bestimmte oder doch bestimmbare innere Bewegungen und Veranlassungen finden wir, wie wir sie bei den Arabern gesehen haben, bei den Italienern des Mittelalters nicht, oder doch sehr untergeordnet. Das Anlehnen an eine mit ihnen fast ausser Beziehung gekommene Vergangenheit, die Einflüsse des Fremden, die inneren Reibungen aller Staaten und Städte, der praktische, resolute, auf die Wirklichkeit und die nächste Gegenwart gerichtete Sinn der Bürger, die weitaussehenden Pläne und schnell wechselnden Gefahren der Grossen und Mächtigen, dieses alles und vieles andere, hinderte eine abgeschlossene, in sich gerundete nationale Bildung, und so hatte denn auch die Kunst kein freies Feld des Gedeihens; statt aus dem Volke zu erwachsen, wurde sie untergeordnet, durch Klöster gepflegt und öfters für die Ausübung fremden Künstlern überlassen, woraus sich denn auch erklären mag, dass sie zuweilen unbekümmert um ihre wirklichen Aufgaben in einer eigenen Sorglosigkeit entstanden ist.

Ihre Verzierungen charakterisiren sich hauptsächlich durch ihre Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten mit den verschiedenen Richtungen, die auf ihre Gestaltung einwirken. Um dieses etwas näher angeben zu können, seh ich mich genöthigt, über das Begegnen und Zusammentreffen der verschiedenen Kunstformen noch Einiges zu sagen, und ich nehme zu einer derartigen Gegeneinanderhaltung die beiden Pole der gesammten mittelalterlichen Kunst, die germanische und arabische. In beiden Richtungen finden wir die Eigenheit, dass bei gleichartigen Formen der Masse nach keine identische Wiederholung der Details statt findet, sondern vielmehr eine synonyme Rückkehr auf ein erstes Princip, ein Spiel mit Variationen, als sei es ihnen leichter geworden, neue Formen zu erfinden, als einmal gegebene getreu zu wiederholen; so sind denn nicht bloss Nebensachen, sondern auch viele sehr viel bestimmende Theile der Gebäude, wie z. B. die Fensteröffnungen hier wie dort

durch verschiedenartig abwechselnde Steingitter und Verschlingungen ausgefüllt; durchbrochene Mauerzinnen, liefern, wie bei germanischen Gebäuden den Uebergang der Wandfläche in die steilen hohen Dächer, bei den Arabern die abschliessende Vermittlung zwischen der vertikalen Wand und der horizontalen Bedeckung eigentlich des fehlenden Daches; die beiderseitigen Verzierungen sind mehr in geometrischem als vegetabilem Charakter gehalten, wobei in der arabischen Kunst vorwiegend gerade Linien, in der germanischen Kreisstücke verwendet werden. Teppiche, Wirkereien u. dergl. sind hier wie dort zum Ausfüllen ebener Flächen nachgeahmt. Ihre Pflanzengebilde sind nicht nach bestimmten, wieder erkennbaren Gewächsen stylisirt, sie sind frei nur aus der Phantasie der Künstler hervorgegangen und zeigen uns hier wie dort dasselbe System der Stengelverschlingung, ein abgezirkeltes Ineinanderschieben der Theile, ein gedrungenes Winden und Drehen mit zusammenhaltenden Schleifen und Bändern; auch sind die Blattansätze, das Ausschlitzen, Rückbiegen und Umschlagen der Blätter vollkommen gleich. Die beiderseitigen Decorationsmalereien sind mehr nur ein Zeichnen mit Farbe, als sollten sie etwa eingelegte Arbeiten vorstellen, so dass nicht bloss die dargestellten Gegenstände ähnlich sind, sondern auch die Art der Darstellung. Das wunderbarste Zusammentreffen in der Baukunst zweier so weit auseinander liegenden Völker, ist die Anwendung des Spitzbogens, der sich bis auf wenige Modificationen hier wie dort findet: in der germanischen Kunst setzt sich der Spitzbogen meistentheils in einer etwas unterhalb der Mittelpunkte verlängerten senkrechten Linie stumpf auf einen vortretenden Kämpfer auf, bei den Arabern ist gewöhnlich diese unterhalb der Mittelpunkte liegende Verlängerung nicht senkrecht, sondern im Zug des Bogens in den Kämpfer übergeführt: in der germanischen Kunst ist der Spitzbogen nach seiner Dicke vielfach detaillirt, in vor- und rückschwingende Flächen und Rundstäbe, bei den Arabern ist er beinahe durchgehends, ohne derartige Profilirung, sondern glatt und nur mit feinen Verzierungen schlingwerkartig bedeckt; bei den Arabern kommt der Spitzbogen bereits im 9ten Jahrhundert vor, das älteste sichere Beispiel an der Moschee *Tolun*, die *Ahmed Ibbn Tolun* 877 — 880 erbauen liess; in der germanischen Kunst tritt er bedeutend später auf, und hinsichtlich der Zeit in einer Weise, als ob er von Süden nach Norden sich verpflanze. Die Annahme einer directen Uebertragung hat sich hieran bereits vielfach angeknüpft, wie denn auch der Spitzbogen an dem im 12ten Jahrhundert unter den Normannen in Sicilien aufgeführten Gebäuden, wenn nicht der Zeit, doch der Form nach zwischen den mehr südlich oder nördlich liegenden geradezu in der Mitte steht. Wie dem nun sei und ob hier durch ein genaustes Erforschen der Formen und Ermitteln der Jahrszahl ein sicheres Resultat gewonnen werden könne, muss ich dahin gestellt sein lassen; glaube aber, dass durch eine derartige Behandlung ein Gegenstand, der geistiger Natur ist, nicht nur in eine materielle Betrachtungsweise herabgezogen werde, sondern auch gar nicht aufgelösst werden kann, sollte die Form des Spitzbogens übertragen sein, so müsste mit ihm noch gar manches andere denselben Weg zurückgelegt haben, was sich in der germanischen Kunst, wenn auch der Zeit nach später, dennoch frei und aus inneren Impulsen entwickelt hat.

Hinsichtlich der Wirkung, welche der Spitzbogen in Gebäuden, wo er angewendet und folgerecht durchgeführt ist, auf das Gemüth des Beschauers macht, dürfte sich etwa dahin zu äussern sein, dass er in Ernst und Feierlichkeit zu einer Erhebung der Seele stimmt, und den Menschen mit einer unsichtbaren, übersinnlichen Welt in Berührung zu bringen vermag. Indem er das Auge fesselt und den seiner Gestaltung nachfolgenden Blick erhebt, ohne ihn wieder herab zu leiten, giebt er dem Gebäude eine seine Räumlichkeit übersteigende Ausdehnung, und wirkt auf die Phantasie, dass sie die abgebrochenen Bogenstücke oberhalb ergänze, und somit noch über dem Gebäude selbst in unsichtbaren Theilen desselben eine Beschäftigung finde. Wenn auch unbewusst, war doch ein derartig inneres Bedürfniss unter vielfachen Modificationen, die ich hier nicht auszuführen vermag, die Veranlassung, dass der Spitzbogen bei den Arabern wie in der germanischen Baukunst angewendet wurde. Liesse sich nun aber auch aufs Vollständigste eine Verpflanzung darthun, so dürfte da

gegen noch immer zu behaupten sein, dass er auch ohne dieselbe hier wie dort in Anwendung gekommen sein würde. Wenn die organische Natur unter gleichen äusseren Verhältnissen in den entlegensten Welttheilen die gleichen oder doch nächst verwandten Pflanzen und Thiere, wie es ausser Zweifel gestellt ist, hervorgebracht hat, warum sollte nicht auch unsere innere Natur sich für gleiche Bedürfnisse, in gleichen Stimmungen, ohne Correspondenz auch gleiche Formen erschaffen können?

Das, was ich hier über die etwaige Verpflanzung des Spitzbogens bemerkte, möchte auf alle anderweitigen Aehnlichkeiten beider Baustyle auszudehnen sein, wie denn auch noch weiter berücktigt werden dürfte, dass viele und zwar die am meisten charakteristischen Formen der arabischen Kunst, die am leichtesten und nächsten Veranlassung zur Uebertragung hätten geben können, sich in der germanischen Kunst nicht bloss nicht, sondern auch nicht einmal angedeutet, in entfernten Anfängen und Aehnlichkeiten vorfinden.

---

11. Die italienischen Verzierungen stehen nun, trotz den Aehnlichkeiten und wechselseitigen Beziehungen, weder den germanischen noch den arabischen etwa als blosse Copien gegenüber. Kann man ihnen auch keine absolute Originalität zusprechen, so sind sie doch immer noch selbstständig, wie sie die beiden Richtungen vermitteln, und jedenfalls wäre es zu weit gegangen, wenn man bei einzelnen Aehnlichkeiten gleich an Copie, an Uebertragung und Verpflanzung denken wollte.

Um diese Behauptung zu rechtfertigen, will ich auf einige innere Verschiedenartigkeiten aufmerksam machen, und bediene mich dazu des Nächstliegenden, nur der arabischen und alt-italienischen Muster dieses Werkes.

Bei den Arabern sind die linearen Verzierungen beinahe durchgehends nur in geraden Linien ausgeführt, dieselben durchschlingen und überschneiden sich vielfach und zerlegen dadurch die Flächen in die mannichfaltigsten Formen, auch laufen diese Linien nur auf weiten Umwegen oder gar nicht wieder in sich zurück. Bei den Italienern sind derartige Verzierungen einfacher, nicht so vielfach durchwoben, öfters auch mit Stücken von Kreislinien verbunden, ohne viele verschiedene Flächenzerlegungen, und sie laufen meistentheils schnell wieder nach kurzen Umwegen in sich selbst zurück. Bei den Arabern weilt die Aufmerksamkeit auf den Linien und ihren Verschlingungen, nach den Linien bestimmen sie die Flächen; bei den Italienern weilt sie auf den Flächen und ihrer Ausschmückung, sie legen die Linien eigentlich nur um die Flächen herum, desswegen sind dieselben hier auch meistens noch besonders für sich verziert, was bei den Arabern selten ist. Die Araber suchen Befriedigung im Durchschlingen der Linien, wie dadurch die Aufmerksamkeit zerstreut und ins Weite geführt wird; die Italiener suchen Befriedigung im Abschluss, im Zurückführen auf den Anfang. Als Grundprincip derartiger Verzierungen kann man bei den Arabern die durchschlungenen Fäden eines Gewebes nehmen, bei den Italienern aber achtspitzige, durch zwei übereinander gelegte Quadrate entstehende Sterne, die mit ihren Spitzen an einander gelegt regelmässige Kreuze zwischen sich einschliessen. Wie die Araber die Linien oder das Band, die Italiener aber die Fläche vorwiegend berücksichtigten, wird sehr bezeichnend durch die Verzierungen in Glas-Mosaik anschaulich gemacht, die in Italien je weiter südlich immer mehr und mannichfaltiger bandartig durchflochten werden, wogegen sie weiter nördlich nur Sterne, Kreuze und andere krystallisirende Formen haben; doch erinnern selbst diese mehr südlichen Verzierungen weniger an ein Gewebe, als an die verschlungenen Glieder einer Kette, oder an die Ringwerke eines Panzers.

Bei den Arabern füllt eine jede Verzierung, wenn auch plötzlich abgeschnitten, ihren Platz jedesmal richtig und geregelt aus, so dass sie für den besonderen Platz eigens componirt zu sein scheint; bei den Italienern ist dies nicht so, es scheint vielmehr, als ob manche Verzierung früher fertig gewesen sei, als die Fläche, die sie endlich ausfüllt, so dass manche unsymmetrisch willkührlich und unvorbereitet abgeschnitten werden; öfters auch ist die Hauptform getheilt und die unter-

geordnete unabgebrochen gelassen; andere Verzierungen setzen sich bei ihnen einseitig nur nach der Länge fort, die sich ihrer Anlage nach auch nach der Breite ausdehnen sollten, wie z. B. auf Blatt II. 8 und 9., was allerdings auf eine absolute Uebertragung schliessen liesse, wenn man nicht gewohnt wäre, dass die Italiener ihren Verzierungen keine so pünktliche bis ins Feinste gehende Achtsamkeit schenkten.

So sind denn die Altitalienischen Verzierungen planer, ruhiger, einfacher, und meistens fehlen ihnen die wunderlichen Absichtlichkeiten, die wir bei den Arabern gesehen haben. Wie sich z. B. bei diesen auf Blatt I. 1. und anderen zweimal dieselbe Form gegen einander ausschneidet, und wie dasselbe Motiv unzähligemale variirt wird, finden wir bei den Italienern auch nicht in einem einzigen Beispiele, so weit mir bekannt, nachgeahmt; dagegen sehen wir auf Blatt II. 20 und 24. dieselbe Form sich dreimal gegen einander ausschneiden, was mir bei den Arabern nicht einmal vorgekommen ist, denen doch eine solche Composition gar sehr zusagen und entsprechen müsste, mehr als den Italienern, die hier in einem wunderlichen Widerspruch, aber freilich nur in zwei einzelnen Beispielen das Mannichfaltigere haben, ohne das Einfachere.

Die Araber wie die Italiener haben in ihre Gebäude Bruchstücke von antiken Monumenten verwendet, doch welche Verschiedenartigkeit zeigt sich hier! Bei den Italienern vertrug sich die christliche Gottesverehrung mit dem alten Tempel, er wurde bekehrt, der neue Dienst zog in das alte Haus, oder es ward an seine Stelle eine Kirche gesetzt, und seine Theile gingen in dieselbe über, wie heidnische Gebräuche in den kirchlichen Kultus; eine Säule war ihnen eine Säule, aber den Arabern war sie wie alle anderen Fragmente nur Material, sie wurde nicht etwa aufgenommen, sondern gewaltsam unterjocht, Stücke von verschiedenen Schäften auf einander gethürmt, oder an einander gekuppelt, Kapitäle, Friesstücke und dergleichen umgestürzt verbraucht, u. s. w.

Nach vielen Seiten hin finden wir, wie in den angegebenen Beispielen, bei aller äusseren Aehnlichkeit, doch eine innere Grundverschiedenheit, die wir nicht scharf und bestimmt genug ins Auge fassen können; bei den Arabern ein Beharren und Stehenbleiben; sie kehren oder fallen immer wieder in sich selbst, in ihre ersten Zustände zurück. Sie kommen mit ihrer Kunst eigentlich nie aus der Geschlossenheit eines Urzustandes heraus; was sie sich Fremdes assimiliren, wird vollständig in ihre Nationalität aufgenommen und aus derselben gewissermassen neu geboren; bei den Italienern finden wir dagegen eine langsam vorschreitende Entwicklung; von fremden Einflüssen abhängig lehnt sich hier die Kunst an das Ueberlieferte und stützt sich auf dasselbe, ohne jedoch ihre Freiheit und Selbstständigkeit aufzugeben, bis sie endlich durchschnitten und verlassen, man könnte sagen, von einem erwachenden Geiste überbraust wird.

Ueber Decoration nach jetzigen Zeitbedürfnissen.

12. Die Richtungen, welche die Baukunst in unserer Zeit genommen hat, geben der Decoration ein weites freies Feld und machen sie zur eigentlichen Kunst unserer Tage. Wir können gewissermassen alles leisten, und abwechselnd wird auch hier und dort allen verschiedenen widersprechenden Systemen der Decoration gehuldigt. Vielfache Reisen setzen die Künstler in den Stand, alle Baustyle durch unmittelbare Anschauung aufzufassen; in einer grossen Anzahl architektonischer und decorativer Werke werden die Darstellungsweisen bis auf die einzelnen Formen herab aus aller Welt her zum gelegentlichen Gebrauche ausgebeutet; die Leichtigkeit der wechselseitigen Verbindung, die Masse dessen, was uns belehren, unterrichten oder geradezu als Muster dienen kann, ist so gross, für die Bildung der Handwerker wird durch vortreffliche Schulen gesorgt, Physik und Chemie helfen uns die Materialien gewinnen, bereiten und bewegen, alle Vorarbeiten liegen so nah und so bequem

zur Hand, dass das Höchste geschehen und erreicht werden müsste. Und in gewissem Sinne geschieht dieses auch; wenn wir eine ägyptische Freimaurerloge, ein griechisches Theater, eine altdeutsche Kirche, einen römischen Pallast, ein schweizerisches Gartenhaus und alle dergleichen neben einander entstehen sehen, wenn die Mode bald des Einen bald des Anderen sich bemeistert und mitunter selbst das Schlechteste regenerirt, so dass selbst dieses wie alles andere in sich selbst und seinem eigenthümlichen Charakter fertig und vollendet ist, so ist dieses ungeheuer viel geleistet, was nie eine andere Zeit vor uns erreicht hat, ja was man kaum für möglich halten sollte; aber es ist dies nicht ein Zeichen der blühenden Baukunst, sondern nur der Decoration. Durch übergrosse Freiheit und allzugrosses Vermögen sind wir gebunden und schwach, die sorgfältige und ängstliche Ausbildung der intellectuellen Kräfte hemmt die kräftige und naturgemässe Entfaltung des Gemüths und des Charakters, die Universalität entfremdet uns von uns selbst, und wenn nun auch grosse Aufgaben mit entsprechenden Mitteln gegeben werden, so ist der Sinn klein, und keine Ideen oder Anregungen, die aus dem inneren Leben einer Gesammtheit hervorgingen, liegen dem Baubedürfniss zu Grunde. Wenn der Staat an seine Bürger, die Gesammtheit an sich selbst keine geistigen auf höhere Bedürfnisse abzielenden Anforderungen macht, wenn Volksfeste und Veranlassungen zu gemeinsamer Freude fast ganz fehlen und dagegen nur eine industrielle auf materielle Mittel ausgehende Rücksicht unsere äussere Thätigkeit bestimmt, wenn bei steigender Bevölkerung sich die Theile mehr vereinzeln und isoliren, wenn politische, religiöse und sonstige Zerwürfnisse keine Ruhe, kein harmonisches Ausgleichen der wechselseitigen Spannungen erlauben, dann kann sich in einer grossen Idee das Element einer Baukunst nicht ergeben, sie leidet dann unter dem kleinen Charakter der Zeit, und hat den Ausdruck und die geistige Gestalt derselben zu theilen. Eine eklektische Oberflächlichkeit, nutzlose Vielwisserei, kosmopolitische Toleranz, ein Aufgeben der Nationalität, Mangel an Kraft, redlichem Willen und grosser andauernder Begeisterung, ein Streben nach materiellen Genüssen und nach Schein statt Wesen und alle derartigen Zeichen unserer Zeit charakterisiren die Baukunst unserer Tage. Wir sind in unserem Denken und Empfinden, in unseren Bedürfnissen, geistigen und leiblichen, und in der Art, wie wir ihrer Befriedigung leben, nicht einfach und plan genug, zu wenig auch in den verschiedenen Alterstufen uns selbst gleich, zu sehr verwöhnt durch tausenderlei Combinationen und Erfindungen, zu sehr von gemeinsam productiver Thätigkeit entfremdet, zu unruhig, zu veränderungssüchtig, als dass bei der hastigen Entwicklung unserer socialen Verhältnisse vorerst die Bildung eines eigenthümlichen Baustyls erreicht werden könnte. Doch wie im Leben selbst liegen auch schon in unserem architektonischen Streben die Elemente einer besseren Zukunft. Wenn in der Frage nach einem Styl und „in welchem Styl sollen wir bauen?“ allerdings ausgedrückt wird, dass die Richtungen unserer Zeit in den Formen der Baukunst noch keine Befriedigung gefunden haben, so liegt doch in der Frage zugleich das Bewusstsein des hier obwaltenden Mangels. Wenn wir hier wie im Leben auf so vielfältige Weise an uns und die Kraft unserer inneren Natur zurückgewiesen werden, so liegt darin schon die Versicherung, dass wir nicht weiter in charakterlose Flachheit versinken, sondern uns, wenn auch auf weiten Umwegen, aus äusserer Uebersättigung zu innerer Befriedigung, aus dem Mannichfaltigen zum Einfachen, aus der Verwöhnung zur Natürlichkeit, aus der Weltbürgerschaft zu uns selbst zurückfinden werden, wo uns dann die Ueberfülle dessen, was uns jetzt die Selbstständigkeit und den Halt an uns selbst gefährdet, wenn es erst ganz bewältigt unser Eigenthum geworden ist, um so mehr uns ein höheres Ziel zu erreichen helfen wird.

Und so möge denn die Baukunst mit so vielen anderen Bestrebungen unserer Zeit auch in sofern Hand in Hand einer Entwicklung entgegen gehen, dass sie das, was sonst wohl eine innerlich waltende Naturkraft instinktartig den Menschen gelehrt hat, oder was das Werk einer höheren geistigen Erregung war, durch Bewusstsein vermitteln.

---

13. In einer Zeit der Kunstblüthe, bei dem freien Walten eines durchgebildeten Baustyls geht die Decoration in demselben auf, die Details ergeben sich aus dem Ganzen und die Achtsamkeit für alles dahin gehörige wird bedeutend beschränkt, wie denn in einer solchen Zeit bei dem Vorherrschen eines Gesammtlebens und einer Gesammtthätigkeit die Entwicklung alles Einzelnen dem Ganzen anheim gegeben und untergeordnet wird. Zu allen Zeiten, wo grosse öffentliche Baudenkmale von einem Volke ausgehend aufgeführt wurden, wohnten die Einzelnen in ärmlichen Hütten, und ohne desshalb einen Mangel zu fühlen oder eine Entbehrung ertragen zu müssen, fanden sie eine reichliche Befriedigung in dem Antheil, den sie selbst bei allen öffentlichen Unternehmungen hatten. Sie waren nicht stolz auf ihre Wohnung und ihren persönlichen Besitz, sondern von Volk zu Volk und von Stadt zu Stadt regte sich neben dem inneren Bedürfniss die belebende Eifersucht auf Kunst und Bauwerke, die der Gesammtheit angehörten.

Dagegen sind nun Privatwohnungen die Tempel unserer Tage, und zwar im entschiedensten Gegensatz. Kirchen werden noch immer fast in jedem Jahre mehrere eingerissen als aufgebaut, oder die alten zerfallen aus Vernachlässigung. Keine Familie baut jetzt zur Verewigung ihres Namens und im Gedanken an die kommenden Geschlechter ein Stammhaus, das zugleich, wie es unter aristokratischer Staatsverwaltung geschieht, die Macht der Familie, den Reichthum und den Einfluss derselben auf alle öffentlichen Angelegenheiten bezeichne. Keine derartigen Paläste, sondern rein nur Privatwohnungen sind es, wo wir uns an lebendige innere Motive anschliessen, und in welchen wir original zu sein uns rühmen können. Das öffentliche Leben ist durch einen zwar friedlichen, doch immerhin durch einen Widerstreit der Meinungen beregt; aber an jeden Gebildeten wird die Anforderung gemacht, dass er über sich, über Gott, Welt und Leben gedacht und seine Ueberzeugung sich selbst geschaffen habe und mit sich selbst zu einem harmonischen Abschluss ins Reine gekommen sei; jede individuelle Ansicht ist sogar einem Jeden gestattet, wenn er sie nicht zu einer ins öffentliche Leben eingreifenden Wirksamkeit missbrauchen will; in seinem Hause lebt jeder sich selbst und sucht sich hier für die Widersprüche mit der Aussenwelt schadlos zu halten, da darf er, was ihm das Höchste, Liebste und Wichtigste ist, nähren und pflegen, da darf er das Gemüth frei walten und in allen Richtungen seiner Thätigkeit sich verbreiten lassen, dass es sich ein stilles zurückgezogenes Feld der Wirksamkeit bilde, das den Bewohner endlich der übrigen Welt vergessen mache. Wie denn hier ein jeder auf sich selbst zurückgewiesen, in seinem Denken und Empfinden an das Innere des Hauses gebunden ist, so entwickelt dieses auch die eigentliche Bedeutung des Gebäudes und zeigt uns das bis ins Kleinste durchgreifende Walten der Persönlichkeit. Das Aeussere der Wohngebäude ist zwar gleichartig, doch nicht aus innerem Beruf und Bedarf, wie dieses mitunter bei Palästen der Fall ist, sondern nur wie bei unserer Kleidung, um nicht aufzufallen, um nicht durch Besonderheiten lächerlich zu werden und sich den allgemeinen Modevorschriften zu fügen. —

Bei derartigen Privatbauten fällt aber die Decoration im weiteren Sinne eigentlich weg oder wird willkührlich. Der Einzelne folgt seinen Launen und Eigenheiten, baut und lässt bauen, wie es sein Luxus und seine Bequemlichkeit gerade erfordert, und da er nur an sich selbst und seine persönlichen Bedürfnisse denkt, so soll alles schnell fertig und zum heiteren Gebrauche bald geeignet sein. Leicht veränderlich, den wechselnden Bestimmungen des Geschmacks fügsam, zierlich und elegant, bequem und tausenderlei verfeinerten Bedürfnissen und ausgeklügelten Sonderbarkeiten soll das Gebäude entsprechen und gewissermassen eine künstlich zusammengesetzte Maschine für alle häuslichen Lebensverrichtungen sein. Was nun nicht in Marmor, Erz und Mosaik ausgeführt werden kann, weil es bis zum Fertigwerden zu viel Aufenthalt und Verzögerung veranlasste und wirklich ausgeführt, zu lang auch andauerte und durch sein unveränderliches Einerlei den Bewohner ermüden würde, das alles soll nun in Stuck, Malerei und Vergoldung mindestens in einer leichteren flüchtigeren Kunstthätigkeit vollendet dargestellt werden.

So stehen wir denn jetzt, wenn wir es uns nicht verbergen wollen, an den äussersten Gränzen einer architektonischen Kunstthätigkeit: bei grossen Unternehmungen verhalten wir uns nachahmend, verläugnen uns selbst und unsere Zeit, als gehörten derartige Bauten uns nicht eigen an, im Kleinen aber sind wir erfinderisch und neu, lebendige Motive liegen hier der Thätigkeit zu Grunde, und durch alle Richtungen, die wir einschlagen, bewegt sich wirksam der Gedanke, dass wir die Decoration zu einem Styl erheben, gewissermassen auf dem umgekehrten Wege aus den Details einen Baustyl gewinnen wollen. Hierin sind uns denn die Punkte gegeben, wo wir anfassen, von wo wir, um das Höhere zu gewinnen, ausgehen müssen.

Wenn von manchen Seiten her den Architekten keine eigentliche Erfindungsgabe zugeschrieben wird, sondern höchstens das Talent andere gegebene Erfindungen zu verwenden und glücklich zu placiren, und wenn wir bei einzelnen Ausführungen den Architekt sich wie einen Gartenkünstler verhalten sehen, der die einzelnen Gewächse nicht selbst erschafft, sondern nur in einer gewissen Ordnung und Reihenfolge anpflanzt, so möchte man freilich leicht zu dem Gedanken veranlasst werden, dass die der Menschheit zugetheilte Erfindungsgabe erschöpft, und wie die Productionskraft der Natur auf Infusorien und dergleichen herabgekommen sei. Und doch liegt eine so grosse Kraft in der menschlichen Natur, sich ihre äusseren Verhältnisse zu bilden, ihre geistige Existenz geltend zu machen, sich in Geist und Gesinnung zu vereinigen und dann auch in der Kunst das Entsprechende zu leisten.

14. Privatwohnungen, sagte ich, sind die Tempel unserer Tage. Was uns in seinen höchsten Beziehungen und als Ganzes fehlt, suchen wir im Einzelnen und in seinen Theilen zu gewinnen. Wenn andere Zeiten mitunter eine Kunst hatten, aber keine Künstler, so sind wir noch glücklich genug, im umgekehrten Falle zu sein. Sonst lagen die Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, nicht in der Kunst, sondern in den Mitteln zu derselben, wir haben dagegen durch die gewonnene Virtuosität in der Technik rückwärts die Kunst zu suchen. Was anderen Zeiten ein durchgreifender, alles beherrschender, jedes Besondere auflösender oder ausscheidender Styl war, das sind uns jetzt die Richtungen der Einzelnen. Wenn sonst nach einer inneren Vollendung hin gearbeitet wurde, aus dem Grossen ins Kleine, so suchen wir dieselbe jetzt umgekehrt aus dem Kleinen ins Grosse, und dahin concentrirt sich unser ganzes Streben; denn wir haben keine Einheit, aber Mannichfaltigkeit; keinen Halt an die Gesinnung, Bildung und Begeisterung einer Gesammtheit, aber freie Persönlichkeit; kein ausscheidendes ablehnendes Gesetz in uns, aber die Fähigkeit auch das Entfernteste, Entlegenste uns anzueignen; wir haben keinen Baustyl, aber eine Decoration, die uns zugleich die Mittel giebt, aus den Details, jedoch weniger aus ihnen selbst als aus ihrem Princip, uns rückwärts zu einem Styl zu vereinigen.

Dass uns hier noch viele Schwierigkeiten entgegen stehen, dass wir da noch das Aufgebot bedeutender Kräfte bedürfen, ist wohl kaum zu verkennen; doch bei dem Ernst und der Innerlichkeit, die vorwiegend vor anderen Nationen uns Deutschen eigenthümlich sind, lässt sich wohl erwarten, dass wir gesättigt von der Masse äusserer Uebertragungen, aus dem grossen Reichthum der uns zugeführten und gesammelten Motive, uns an das innere Erfindungsvermögen wenden und von hier aus neue lebendige Gestaltungen erschaffen. Es gilt eben hier die grosse Kunst in Ausubung zu bringen, alles sich anzueignen, alles zu haben und zu benutzen, aber dennoch selbstständig zu sein und zu bleiben, und den materiellen Besitz und jede derartige Ueberlieferung in ein geistiges Eigenthum zu verarbeiten. Die Masse dessen, was bereits geschehen ist, sollte, statt uns nieder zu drücken und sclavisch an das Vorhandene zu binden, uns geistiger, lebendiger schöpferischer machen. Statt uns mühselige Regeln für den Nothbedarf und enge Gränzen für die künstlerische Freiheit zu suchen, durch welche das Werk der Phantasie und des Gefühls in eine ausgeklügelte berechnende Verrich-

tung des Verstandes herabgezogen wird, sollten wir Gefühl und Phantasie bilden, und alles aufsuchen, was der wunderbaren innersten Thätigkeit der Begeisterung Nahrung geben kann und dann uns mit Vertrauen dem Genius überlassen, der nach solcher Vorbereitung nicht irre führen kann.

So vieles nun auch noch für diesen Zweck geschehen muss, so manches Verdienst hier den einzelnen Architekten, besonders aber den Bauschulen zu gewinnen übrig geblieben ist, so hat sich doch für die praktische Wirksamkeit unser Streben auf Weniges, und vornemlich dahin zu concentriren, dass allen Details auf das Bestimmteste ein entsprechender architektonischer Charakter gegeben werde, dass jede Erfindung der Decoration aus dem Princip derselben hervorgehe, und bestimmt auf dasselbe zurückleite, und dass endlich für den speciellen Bedarf nicht einzelne Formen da und dort her entlehnt, nachgeahmt und übertragen, sondern alle einzelnen Motive nur als Maassgabe zu neuen Erfindungen benutzt werden.

Wenn irgend Gegenstände der Bauverzierung als Muster zu einem derartigen Gebrauch empfehlenswerth sind, so möchte ich vor allen die in dem gegenwärtigen Werk enthaltenen als solche nennen, indem dieselben den so eben bemerkten Rücksichten, hinsichtlich ihres architektonischen Charakters, wie des festgehaltenen Princips der Decoration vollständig entsprechen, und viele von ihnen in bestimmten Absichten componirt und somit durch Bewusstsein vermittelt sind. Vielfach habe ich bereits bei meinen Schülern zu bemerken Gelegenheit gefunden, wie diese Muster, wenn auch immerhin andere feiner bildend wirkten, vor allen anderen das Erfindungsvermögen anregten und belebten; wesshalb ich denn anrathen möchte, sie als Richtschnur für die ersten eigenen Compositionen zu gebrauchen.

15. Dadurch, dass wir Verzierungen an Kleidern und tausenderlei Geräthschaften einer unbegränzten Willkührlichkeit und den Vorschriften der Mode überlassen sehen, wird die Meinung veranlasst, dass wohl auch architektonische Verzierungen einem solchen Spiel anheimzugeben seien; will man dieses aber nicht gelten lassen, will man ein Princip für Decoration feststellen und aus der zerstreuenden Masse von Anforderungen, die hier an den Künstler gemacht werden, sich einzelne Hauptgrundzüge zu einer bestimmenden Richtschnur ordnen, so möchte sich vornemlich an die Veranlassungen zur Decoration im Allgemeinen zu wenden sein. Solche Grundzüge ergeben sich zwar nicht direct aus den in diesem Werk befindlichen Mustern, schliessen dieselben aber doch auf das Bestimmteste ein.

Reiz und Erregung des Gefühls, Befriedigung und harmonische Auflösung desselben, die stille Freude an der geregelten äusseren Existenz, der mannichfache Genuss, der uns hieraus erwächst, der nicht immer sogleich dem Bewusstsein verständlich wird und meistens erst seine Wirkung in der andauernden Gewöhnung und in den späteren Folgen äussert, dies alles sind die allgemeinsten Veranlassungen und Bedingnisse der Decoration. Also nicht eine grosse erhabene Idee, die den Menschen mit einem Ewigen, Unendlichen, den er über sich erkennt oder ahnet, in Berührung brächte, sondern umgekehrt die Rücksicht für das Kleine, Zerstreute, Mannichfaltige, das anscheinend Zufällige, und einer unbeschränkten Wahl Ueberlassene; keine durch das innere Leben und seine höchsten Interessen bedingte Befriedigung, sondern eine für die äussere Umgebung; nichts Erhebendes, sondern nur Ordnendes; nichts Ernstes, Grosses, Wichtiges, sondern nur das Heitere, Bequeme, Erfreuende, das mehr auf die Erregung der Sinne als des Geistes gerichtet ist.

Wie das Streben nach innerer harmonischer Bildung und Vollendung den Menschen auf allen Stufen der Kultur bestimmt und leitet, so wendet er dasselbe auch nach Aussen, und schafft in unermüdlicher Thätigkeit, bis er das sich Gemässe gefunden hat, bis die Umgebung den Anforderungen seines Inneren entspricht, wie vielgestaltig sich dieses auch immerhin in den verschiedenen Zeiten entwickeln, wie isolirt es auch zwischen den Richtungen anderer stehen mag. So wird uns die Woh-

nung durch die tausendfältigen Rücksichten für jede Art der Lebensthätigkeit ein Ausdruck von dem Gemüth und dem Gefühlsleben des Bewohners; und wie uns ein Baustyl in seiner Erscheinung die Verhältnisse eines Volkes zu seinen höchsten Ideen und Interessen anschaulich macht, so zeigt uns die Decoration im engeren Sinne, den in sich eingekehrten, mit sich selbst geordneten und beruhigten Menschen in allen Verhältnissen zu sich selbst und seiner nächsten Umgebung, und dieses um so mehr, je mehr sich die Persönlichkeit frei entwickeln kann.

So sehr nun auch die Decoration an die Persönlichkeit überwiesen werden muss, so darf sie doch, soll sie ihren eigentlichen Bedingungen entsprechen, nicht ins Einzelne und Besondere verfallen, und darf für kein bestimmtes Gefühl und für keine Richtung desselben vorwiegend arbeiten; sie soll nicht ernster, nicht heiterer stimmen; Ruhe nur zu erwecken, und die Auflösung jeder unharmonischen Erregung des Gemüths zu veranlassen ist ihre eigentliche Aufgabe; sie soll nicht unterhalten, zerstreuen oder belehren, sondern nur schön sein, dem Menschen und seinen besonderen Verrichtungen entsprechend, wenn auch ohne directe Beziehungen zu denselben; denn alles soll sich nicht durch diese, sondern nur durch sich selbst motiviren; sie soll ferner keine Veranlassung zur Reflexion bieten und sich von sinnbildnerischen Träumereien und Deuteleien fern halten, denn es ist ein Mangel, wenn wir durch sie zu irgend einem Warum veranlasst werden; sie ist darum nicht bedeutungslos, dass sie keine specielle Bedeutung haben soll, sie hat das Auge zu fesseln, dem Blick eine bestimmte Richtung zu geben und mehr bloss das Anschauungsvermögen, als etwa den Verstand und das Nachdenken zu beschäftigen. Sie soll endlich, um mich eines Bildes zu bedienen, gewissermassen eine musikalische Begleitung unserer Lebensverrichtungen spielen, nicht aber selbst sprechend sich in diese einmischen.

Wie oft gegen diese Rücksichten gefehlt wurde, liegt wohl darin, dass es schwer ist, hier erfinderisch und neu zu sein, ja fast unmöglich, zwischen einer allgemeinen Idee und ihrer Ausdrucksweise, zwischen einer Empfindung in uns und ihrer die gleiche Empfindung in anderen hervorrufenden Darstellung die vermittelnden Zwischenglieder alle selbst zu suchen. Wahrscheinlich hat diese Schwierigkeit die eigentliche Aufgabe der Decoration verkennen lassen, und die Veranlassung gegeben, mit ihren speciellen Bezüglichkeiten nachzugehen, sie für den Verstand und das Nachdenken arbeiten zu lassen, und statt einer allgemeinen Idee eine besondere, mitunter ganz fremde an ihre Stelle zu setzen. Wenn z. B. in einem Raume die vier Jahrszeiten, die vier Welt- oder Menschenalter, die vier Elemente oder dergleichen allegorisch dargestellt und etwa auch in eine Parallele gebracht werden, so ist uns für diesen Raum selbst ein unlösbares Räthsel, ein Sinnbild ohne Sinn, eine Bezüglichkeit ohne Bezug, oder will man es nicht in dieser Schärfe nehmen, doch eine sehr müssige Beschäftigung gegeben. In wie weit wir aber erfinderisch sein können, und welche Anforderungen desshalb an uns zu stellen sein möchten, dürfte sich etwa nach dem Folgenden ergeben Das innere Leben in Gefühl und Phantasie hat seine bestimmten Gesetze, gewissermassen eine Organisation, die sich über den Gesichtskreis des Einzelnen verliert und erst in ihrer Gesammtwirkung deutlich wird. Jedes Volk hat seine eigene Anschauungsweise, seine besondere Art des Ausdrucks, und so ist uns denn jede Erfindung für die Aeusserung unseres inneren Lebens, wenn wir sie an und für sich betrachten, eigentlich eine unerklärbare Erscheinung, die uns erst durch eine Gesammtheit und als Eigenthum derselben verständlich wird. Ohne weitere Vermittelung sucht sich hier die Idee ihre Gestalt, das Gefühl seine Befriedigung, der Gedanke seine Form; ist für eine Richtung nur erst einmal ein Anstoss gegeben, dann setzt er sich ohne Zuthun weiter fort und verpflanzt seine Wirkung nach allen Seiten; aber unzählige Zwischenglieder sind zu durchlaufen, bis sich der Vollendung einigermassen genähert ist, und mit jedem Schritte zu derselben bilden Idee, Gefühl und Gedanke sich mit ihrer Aeusserung in beständiger Wechselwirkung weiter aus. Etwas durchaus Neues zu erschaffen und zu erfinden liegt über jedem absichtlichen Vermögen des Einzelnen, und so haben wir uns jetzt für den Ausdruck unserer decorativen Ideen zum Theil mit widersprechenden

Formen und Details zu begnügen, wie dieses auf eine ähnliche Weise die christliche Kunst in ihren ersten Zeiten mit den überlieferten römischen Formen thun musste. Wir müssen erst das Eigene wollen, ehe wir das Fremde entbehren können; aber wir sollten durch dieses gerade uns freier und entschiedener zur Natur zurück leiten lassen. Wie sehr sich unsere Zeit mit fremden Ueberlieferungen zu behelfen weiss, zeigt sich mir neuerdings wieder dadurch, dass von den gegenwärtigen Ornamenten bereits mehrere in Tapetenfabriken, in Teppichwirkereien und bei sonstigen Gelegenheiten geradezu in den lebendigen Gebrauch übergegangen sind.

---

16. Ich will es nicht in Abrede stellen, dass manche von den hier mitgetheilten Mustern, aufs neue in Gebrauch gebracht und wie sie da sind, benutzt werden könnten. Das Bedürfniss der Veränderung, das Verlangen nach Neuem, nach Wechsel und Mannichfaltigkeit ist so gross und das effektive Uebertragen und Copiren, das jeder eigenen Verantwortung überhebt, so bequem, dass wohl auch der bessere Künstler, um sicher zu gehen, sich lieber auf diese Seite wendet, als den mühevolleren Weg des eigenen selbstständigen Erfindens zu wählen.

Soll das Adoptiren fremder Decorationen erst entschuldigt werden, so finden sich noch viele, und zum Theil sehr gegründete Entschuldigungen. Denn es wird wohl nirgends der Künstler so sehr durch sein eigenes Werk überrascht, als es hier begegnet, wenn eine Decoration der allgemeinen Anlage nach gefertigt ist, und dann ins Specielle ausgeführt wird, oder aus verjüngtem Maassstab ins Grosse übertragen. Was als Hauptsache angelegt war, verliert sich dann oft in der Uebersicht des Ganzen, das Untergeordnete wird dann leicht bedeutend und die Wirkung der Farben gegen einander so sehr verändert, dass die leitende Absicht oft kaum noch zu erkennen ist. Muss nun gar, wie es so leicht begegnet, nachgearbeitet, verbessert und geändert werden, so entfernt sich die Ausführung Schritt um Schritt weiter von der ersten Anlage. Dieser Widerspruch, die fehlende Sicherheit, die Zweifelhaftigkeit und die Unruhe, die sich dadurch ergiebt, dass das Gelingen der Arbeit weniger von dem Verdienst des Künstlers als einem gutem Glück abhängig sei, dies alles ist natürlich wenig geeignet Vertrauen zu sich, und zum eigenen Vermögen einzuflössen. Es hat es gewiss ein jeder, der sich mit Decoration beschäftigt, erfahren, wie quälerisch es sein kann, wenn nach vieler Mühe und Arbeit eine ganz andere als die beabsichtigte Wirkung erreicht wird, die, wenn sie auch Beifall oder gar Bewunderung findet, dem Künstler, genau betrachtet, nicht angehört. Wer sich nicht viel mit Decoration beschäftigt und sich kein bestimmtes System für Anlage und Ausführung solcher Arbeiten festgestellt hat, dem wird es immer wieder begegnen, dass er sich seines Werkes nicht Meister fühlt, und dass es fertig geworden, ihn mehr beschämt, als erhebt. Um solchen unangenehmen Folgen zu entgehen, glaubt man sich der Wirkung durch Nachahmung anderer Decorationen zu versichern, und sieht es gewöhnlich nicht, dass auch hier eine bedeutende Täuschung unterläuft; denn dasselbe Muster wirkt in anderen Farben, oder in anderer Localität ganz anders; ein abgeschnittenes Stück, ein einzelner Gegenstand bekommt durch öftere Wiederholung ein ganz verschiedenes Ansehen, und das Uebertragen aus dem Kleinen ins Grosse ist hier so trügerisch wie bei eigenen Compositionen, so dass die letzteren gewöhnlich noch besser glücken, weil sie begreiflicherweise mehr Einheit haben, als eine zusammengetragene Blumenlese von da und dort her.

So natürlich es ist, einer derartigen Unsicherheit ausweichen zu wollen, und sich zu dem Ende an Fremdes anzulehnen, so sollte sich nur nicht darauf beschränkt, es sollte vielmehr unter einer höheren Rücksicht ausgeübt werden. Es geschieht schon viel, wenn nur nicht geradezu nachgeahmt wird; im Sinne eines anderen componiren, kann wohl endlich dahin bringen, dem eigenen Sinn zu vertrauen und nach ihm zu bilden; lieb wär es mir darum, wenn ich hier weniger Muster, als Motive gegeben hätte.

Vielfache Erfahrung nur kann uns endlich in den Stand setzen, die zu erreichende Wirkung sich vorher bestimmter zur Uebersicht zu bringen, und die störenden Zwischenglieder von der Composition bis zur fertigen Ausführung zu entfernen. Zu lehren ist dieses nicht eigentlich, noch weniger dürfte es hier der Platz sein, mich weiter über diesen Gegenstand zu verbreiten, der eigentlich nur durch das Beispiel bei wirklicher Ausführung gezeigt und deutlicher gemacht werden kann.

Was ich so eben von dem Unterschied sagte, zwischen einer Zeichnung und der Ausführung im Grossen, nöthigt mich in Bezug auf dieses Werk noch zu einigen Worten. Auch die hier folgenden Ornamente machen eine ganz andere Wirkung, wenn sie weiter ausgedehnt und fortgesetzt werden, wie man sich leicht durch die Vervielfältigung mittelst eines Polygon-Spiegels überzeugen kann, dessen Anwendung ich sehr empfehlen wollte, weil durch ihn die Zeichnungen der in der Natur statthabenden Wirkung um vieles näher gebracht werden.

Ueber Anlage und Ausführung neuer Decorationen.

17. So wenig die Composition im Ganzen zu lehren ist, so irreleitend es wohl auch sein dürfte, hier allgemeine Regeln aufsuchen und feststellen zu wollen, so viel des Besonderen bleibt doch noch übrig, das endlich selbst auf allgemeinere Anhaltpunkte zurückführen dürfte. Indem ich einiges der Art bemerken möchte, beschränke ich mich auf die Decoration innerer Räume, und berücksichtige vornemlich nur Privatwohnungen, weil sich in diesen unsere Wirksamkeit am lebendigsten und eigenthümlichsten verbreiten kann.

Die eigentliche Aufgabe ist hier, Räumlichkeiten in ihrer wirklichen Bedeutung, Ausdehnung und Grösse erscheinen zu lassen, sie zu ordnen, sie uns zu vermitteln, näher zu bringen und zur leicht fasslichen Uebersicht einzutheilen und zu begränzen. Es darf uns desshalb die Ausschmückung eines Raumes mittelst Schnitzwerk, Stuck, Malerei und allen dafür zu Gebote stehenden Mitteln, den Raum selbst nicht vergessen machen, ihm keinen fremden Charakter aufdrücken wollen, und ihn nicht scheinbar aufheben oder aus seinen natürlichen Beziehungen zu uns selbst bringen. Alles nur Scheinbare, nicht Mögliche oder Nichtvorhandene muss desshalb in der Darstellung gemieden werden; der Fussboden kann uns keinen Rasenplatz, die Wände keine freie Aussicht oder perspectivische Vertiefung, und die Decke keinen offenen Himmel mit Wolken und Vögeln vergegenwärtigen. Das räumliche Verhältniss wird uns durch eine derartige Decoration scheinbar aufgehoben und eine Täuschung beabsichtigt, die nicht zu erreichen ist, oder doch eine Armuth an Erfindung verräth, wo im Gegentheil der Phantasie das allerfreiste offenste Feld gegeben sein sollte. So sind denn auch gemalte Architekturtheile, wie vor- und rücktretende Säulen, Pilaster, Gesimse u. s. w. zu vermeiden, denn jeder derartige, mittelst Schatten und Licht ausgemalte Gegenstand, tritt uns mit der Anmasslichkeit entgegen, dass er körperlich vorhanden erscheinen soll, was er doch nicht sein kann. In einem Gemälde soll uns eine anscheinende Wirklichkeit, in der Decoration aber ein Spiel von Formen und Farben gegeben sein, das nur dadurch selbstständig werden kann, dass es das Ganze und alle Theile so giebt und neben einander ordnet, wie sie wirklich sind. Bedarf man zur Abtheilung von Wänden Pfeiler oder sonstige Gegenstände, will man den Uebergang aus der vertikalen Wand in die horizontale Decke durch ein Gesimse bewerkstelligen, so möchten derartige Dinge effektiv körperlich vortretend in Marmor, Stuck, oder wie immer, auszuführen sein, obwohl dieselbe Absicht auch durch blosse Malerei, durch verschiedenfarbige Felder, Streifen, Bänder u. s. w. zu erreichen ist, vorausgesetzt, dass akustische Bestimmungen nicht eine wirklich vortretende Unterbrechung der Wandfläche erfordern. Es darf uns in der Decoration nicht die scheinbare Wahrheit eines Bildes, sondern überhaupt nur Malerei gegeben sein, das Auge lässt sich nicht irren, und wird die be-

7

absichtigte Täuschung verfehlt, so geht damit die Wirkung des Ganzen verloren, denn alles Scheinbare befriedigt nicht, wo wir das Wirkliche suchen müssen.

Die Art der Malerei bei Gemälden oder Decorationen muss immer von einander zu unterscheiden sein. Wände und Decke dürfen nicht Bilder werden, wir kämen sonst noch leicht dahin, zum Schmuck Gemälde in Gemälden aufzuhängen; die Bewohner eines Hauses wollen nicht die Staffage von Decke und Wänden sein, sie wollen vor allem diese selbst, als Theile des architektonisch geregelten Raumes. Sind aber Prospecte, Aussichten, Fresken und dergleichen in die Decoration aufzunehmen, so seien sie als Bilder zu behandeln, von anderen nur decorirten Flächen durch ein abschliessendes Band zu trennen, dass sie als ein in sich geschlossenes Ganze, als einen der eigentlichen Decoration nicht mit angehörenden Gegenstand bezeichne; wie dieses z. B. durchgehends in Pompeji der Fall ist, wo nicht selten auch die gemalten architektonischen Vertiefungen mit Säulchen, Aussichten u. s. w. auf eine solche Weise behandelt sind. Es sei hier die Decoration im Dienste der Malerei, wo bei allen sonstigen Fällen die Malerei nach der Decoration zu bemessen ist, und beide im Dienste der Baukunst zu halten seien. Es dürften übrigens selbst Freskogemälde, die in ihrer Behandlung schon mehr nur in Farben zusammengebaut als gemalt werden, sich auch in ihrer Composition einem architektonischen Charakter annähern, ohne dass für ihre besondere Wirkung zu fürchten wäre; sollen sie nicht bloss für sich, sondern wie es wohl meistens der Fall sein wird, zugleich mit dem Raume wirken, so ist ein solcher Charakter eine unerlässliche Bedingung. Je reicher derartige Malereien ausgeführt sind, um so mehr sei sich in der umgebenden Decoration vom eigentlichen Ausmalen fern zu halten. Sollen endlich symbolische oder allegorische Darstellungen in die Decoration aufgenommen werden, so möchten dieselben wie Bilder abgeschlossen zu behandeln sein, und alles derartig Specielle sei auch als ein Specielles zu charakterisiren. Ja selbst menschliche Figuren, Thiere, wirkliche oder fabelhafte, möchten entweder zu meiden, oder auch nach Art der Bilder abgeschlossen zu behandeln sein, weil alles, was einen besonderen Inhalt oder Gedanken ausdrücken soll oder kann, wie dieses belebte Figuren immer thun, die Decoration als solche stört. Das Geeigenste dürfte für diesen Fall gewiss sein, Figuren, Thiere und dergleichen nicht in natürlicher Farbe und Grösse zu malen, wie dieses in den Decorationen zu Pompeji oft mit so vielem Erfolg ausgeführt ist.

Die berühmten Logen des Vatikans, die seit ihrem Entstehen als die grössten Muster der Decoration erhoben werden, sind eigentlich keine Decoration, sondern eine bewundernswerthe Bildergallerie auf Wände und Decke gemalt. Ihrer Anordnung im Ganzen geht ein architektonischer Charakter durchaus ab, und wie die einzelnen Bilder, Allegorien, Andeutungen und Spielereien keine Verbindung unter sich haben, so haben sie eine solche noch weniger mit ihrem Raum und dem Gebäude.

Als die grösste Verirrung, als der heftigste Widerspruch zwischen Räumlichkeit und Decoration dürften etwa die Anordnungen des *Giulio Romano* im *Palazzo del Te* zu Mantua zu bezeichnen sein, deren nicht decorativem malerischen Verdienst ich übrigens nicht zu nahe treten will.

---

18. Nächst den Rücksichten, die für einen zu decorirenden Raum als Raum zu nehmen sind, haben wir die Decoration in sich selbst je nach der Bestimmung der einzelnen Localitäten und ihrem Zusammenhang mit anderen zu ordnen.

Eine jede Decoration muss in sich selbst ein Ganzes sein; aus einer harmonischen inneren Erregung hervorgegangen, soll sie dieselbe auch in dem Bewohner oder Beschauer wieder erwecken; mit Nothwendigkeit sollen alle Theile unter sich verbunden und wechselseitig durch einander festgehalten sein, und aus der grössten Mannichfaltigkeit immer zur Einheit zurückführen. Es dürfen desshalb nicht mancherlei an sich interessante Gegenstände, die theils selbst erfunden, theils ander-

wärts her entlehnt sind, da und dorthin vertheilt werden. Nicht die Einzelheiten, sondern das Ganze soll wirken, und ein solcher Putz mit fremden Federn, ein Deckmantel für das künstlerische Unvermögen kann auch als glücklichstes Compositum weder unterhalten, noch bei täglichem Umgang auf die Dauer erfreuen. Somit muss denn in jedem besonderen Raum ein entsprechendes decoratives Thema eingeleitet, bestimmt angegeben und dann auch zu einem beruhigenden Abschluss durchgeführt sein. Die einzelnen, unter sich in Verbindung stehenden Räumlichkeiten, sind wechselseitig zu berücksichtigen, so dass sie sich auch in ihrer Decoration folgerecht an einander ordnen, und endlich einer ganzen Wohnung ihre eigenthümliche innere Totalität geben.

Die Decoration eines Raumes muss seiner Bestimmung und den in demselben vorzunehmenden Lebensverrichtungen entsprechend sein. Wenn übrigens in einem Tanzsaal tanzende und musicirende Gestalten, in einem Badzimmer nackte Figuren, in einem Speisezimmer zubereitete Schüsseln, Küchengemüse, todtes Geflügel und dergleichen dargestellt werden, so ist durch dieses Verfahren die Decoration nicht dem Leben angepasst, sondern sie ist ein Nachäffen desselben, und arbeitete dann höchstens für einen einzelnen Besuchenden, der das Gebäude durchmustert. Was in einem Raum geschieht, brauchen uns Decke und Wände nicht zu sagen, dies zeigen schon hinlänglich die aufgestellten Geräthschaften, oder auch ohne diese wissen wirs aus dem eigenen Thun und Treiben. Alles Specielle der Art, jede handgreifliche Beziehung ist überflüssig und stört die allgemeine Befriedigung, die wir suchen und allein bedürfen. Für die Erregung eines feineren Sinnes in uns, der das sich Entsprechende wohl zu erkennen, wenn auch nicht bestimmt zu unterscheiden weiss, für Ernst, Heiterkeit und Freude, für die reinsten und schönsten Bewegungen der Seele, die so leicht unbewusst veranlasst werden und vorübergehen können, für all dieses hat sich die Decoration ein Feld der Wirksamkeit zu suchen. Sie erreicht dasselbe und begleitet alle Zustände unserer tiefsten Empfindung, ohne ins Specielle sich bestimmter Mittel zu bedienen, wenn sie mehr nur die Phantasie in ihren Thätigkeiten zu wecken, als zu befriedigen sucht. Die umgebende Natur, welche so tief und entscheidend das Gemüth in seinen innersten Thätigkeiten zu stimmen und zu leiten vermag, ist uns hier wie bei der Gesammtwirkung der Baukunst die einzig sichere Richtschnur, indem wir in der Decoration nicht dieselben, aber analoge Wirkungen auf das Gemüth äussern sollen, wie dieses durch die Natur geschieht. Wir bedürfen hierzu, wie bei anderen Kunstthätigkeiten, z. B. einer Symphonie keiner Worte, keines bestimmten Textes oder Begriffes, um unser Empfinden und Denken mit Kraft und Entschiedenheit angeregt, fortgezogen und wieder beruhigt zu finden. Dadurch aber, dass die Wirkungen der häuslichen Umgebung den Wirkungen der Natur analog sind und sein sollen, und dadurch, dass wir hierin uns den höchsten Anforderungen an die Baukunst anschliessen, ergeben sich uns für Anordnung und Ausführung unserer Decorationen bis zu den letzten Details dieselben Consequenzen, die wir früher für die Baukunst im Allgemeinen festgestellt haben, und die sich hiermit bis ins Kleinste bis an die äussersten Gränzen einer architektonischen Kunstthätigkeit verzweigen.

Um einen Raum gegen einen andern zu charakterisiren, stehen uns viele Mittel zu Gebote, die anderartige Gestaltung der Hauptgrundzüge der bindenden Theile durchs Ganze, das Gegeneinanderhalten von Massigkeit, Fülle und Reichthum, der Wechsel zwischen einzelnen Formenfamilien, zwischen Schnitt, Stellung und Wendung der Details und mehr dergleichen, geben uns Veranlassung zur grössten Mannichfaltigkeit, hauptsächlich aber ist es in Verbindung mit diesem die Grundfarbe, die einen Raum neben anderen charakterisirt.

---

19. Das Auge mit seinen Eigenschaften und natürlichen Fähigkeiten ist uns eine Hauptmaassgabe für die Anlage und Ausbildung der Decorationen im Ganzen wie im Einzelnen. Es darf dieses Organ nicht überboten und ihm nichts zugemuthet werden, was es nicht leicht und ohne beson-

dere Anstrengung leisten kann; es soll desshalb alles gesehen und deutlich wahrgenommen werden können, die Formen sollen nicht nur rein und unverworren sein, sondern auch eben so erscheinen, und wie die Decoration nicht für eine momentane Wirkung oder plötzliche Ueberraschung gefertigt sein darf, so soll sie auch nicht für Einen ausgewählten günstigen Standpunkt, sondern gleichartig unter Berücksichtigung aller möglichen Standpunkte angelegt sein. Somit ist denn für die Gestaltung der einzelnen Gegenstände der gewöhnliche Abstand des Auges und der Gesichtswinkel, unter welchem die einzelnen Flächen erscheinen, bedeutend in Berücksichtigung zu ziehen.

Fussboden und Sockel, bei welchen die mittlere Menschenhöhe als Abstand des Auges anzunehmen ist, sind immer nur theilweise und nicht leicht mit Einem Blick zu übersehen; die verschiedene Neigung desselben auf diese Flächen macht es nöthig, dass hier die Ornamente in die am leichtesten übersehbare Ordnung gebracht sind, und dass die öftere geregelte Wiederkehr desselben Gegenstandes auch noch in seinen perspectivischen Verkürzungen und Verschiebungen möglichst deutlich, und etwa auch in diesen für das Auge noch reizend sei. Hierzu sind Formen, die sich ihrer Hauptmasse nach in geraden Linien abtheilen, Bänder, Steine, reguläre Vielecke und dergleichen am besten, und jedenfalls besser als Figuren in gebogenen Linien, die in perspectivischer Verkürzung und Verschiebung leicht zerbrochen oder verworren aussehen, und auf dem Fussboden die ebene Fläche, die wir suchen, scheinbar in störende Schwankungen bringen. Ueberhaupt möchten, um diesem leicht Schwindel erregenden Uebelstand zu begegnen, alle Verzierungen, die sich in vor- und rücktretende Theile ordnen, auf dem Fussboden zu vermeiden sein.

Bei ebenen oder gewölbten Decken ist beinahe durchgehends anzunehmen, dass wir mindestens die Hälfte einer jeden mit Einem Blick übersehen können. Hieraus ergiebt sich eine grosse Freiheit hinsichtlich der Anordnung im Ganzen, und da die Decke nicht wie die Wände durch Thüren, Fenster, Geräthschaften und dergleichen unterbrochen wird, so ist sie es hauptsächlich, worauf sich die Achtsamkeit des Künstlers concentriren, wo er seiner Phantasie das freieste Spiel geben und seine Kräfte am lebendigsten in Thätigkeit bringen sollte, weil die Decke, der räumliche Schluss nach oben, es zugleich vorwiegend ist, der einem Raum seinen Charakter, seine Haltung und Bedeutung giebt. Unendlich ist die Mannichfaltigkeit, wie hier im Ganzen und im Einzelnen die Formen zu binden und zu lösen, zu vereinigen und zu trennen, zusammenzuziehen und wieder auseinander zu streuen sind, wie man sie sich suchen, begegnen und ausweichen lassen kann, und in geordnetem Wechsel Widersprüche und Gegensätze sucht, zur Harmonie aufhebt, und eine, so zu sagen, rythmische Bewegung einleitet und durchführt.

Wände sind nicht selten die schwierigste Aufgabe der Decoration. Vorausgesetzt, dass der Raum selbst in sich durch Eine Linie symmetrisch getheilt werden kann, so ist doch selten eine jede Wand für sich symmetrisch, und nur als seltenste Ausnahme kommt es vor, dass sich alle Wände gleich seien. Ist aber auch ein Raum symmetrisch, so wird die Gleichartigkeit einzelner Wände oft wieder durch das Amöblement, durch Bilder und dergleichen aufgehoben. Bei Wänden haben wir ferner bald den nächsten Standpunkt, wenn wir an dieselben herantreten und zugleich den entferntesten, wenn der Raum nicht höher als lang ist. Diese Beziehungen zusammengenommen machen nicht selten eine Decoration im Grossen und Ganzen unmöglich, und jedenfalls ist es besser, eine solche ganz fallen zu lassen, als etwa nur theilweise zu geben. Eine einfache Farbe oder ein alle Flächen gleichmässig bedeckender Fond dürfte hier jedenfalls das Beste sein. Dass aber ein solcher Fond bei den verschiedenen Standpunkten günstig wirke, möchte zur Bedingung zu machen sein, die sich dadurch erreichen lässt, dass die Verzierungen im Einzelnen klein und fein gehalten seien, im Ganzen aber sich in bestimmte geregelte Massen gewissermassen in weiten und immer weiteren Kreisen auflösen, hierzu dürften nun die Arabischen und Alt-Italienischen Muster vornemlich als Motive zu empfehlen sein, die eigens in dieser Absicht componirt sind, und dieselbe oft wunderbar erreichen, wie denn die meisten hier als „Wandfläche" bezeichneten Blätter schon als solche

einzelne Blätter näher oder ferner betrachtet, mitunter ganz andere Gestalten und Figuren zeigen; bei näherem Betrachten wirken die Linien, ihre Verschlingung und die Füllung der Flächen, bei entfernterem aber die einzelnen Felder, ihre Färbung und die weiter ins Ganze durchlaufenden Linien. Mit Wenigem viel zu leisten, eine schlichte Anspruchlosigkeit mit Fülle und Reichthum zu vereinigen, ist hier die eigentliche Aufgabe. Reicher zu machen ist eine Decoration leicht, aber Maass zu halten, und in einer freien Wahl Beruhigung und harmonische Geschlossenheit zu geben, zeigt uns das eigentliche Talent des Künstlers.

---

20. Die Art, wie wir Naturproducte entlehnen und benutzen können, und die Motive, welchen wir bei Anlage und Erfindung der Formen im Einzelnen folgen, sind hier sehr genau zu bemessen, übrigens geben sich alle hierher gehörigen Rücksichten schon aus dem allgemeinen Verhältniss der Baukunst zur organischen Natur.

Dadurch, dass wir uns hier wie bei allen architektonischen Productionen organisirend erhalten, und die Gebilde unserer Phantasie, nicht eine in den Gränzen einer nachahmenden Kunst reproducirte Natur, sondern eine eigene freie Schöpfung darstellen, machen wir die Decoration zum eigentlichen Eigenthum des Menschen, und geben ihr die Beschaffenheit, dass wir sie stets aufs neu und dann auch in mehr und mehr erhöhtem Reize betrachten können. Wenn die Pflanzengebilde der Natur im Wechsel der Jahreszeiten an uns vorübergeführt werden, so ist es besonders dieser Wechsel, der uns reizt, erfreut und mit unserer Betrachtung in das Ganze und Einzelne einzugehen veranlasst. Das Leben, das wir hier aus unbekannten Ursachen sich entfalten sehen, regt uns an, im Spiel des Entstehens und Entschwindens Dauer und Ruhe zu suchen, die Gesetze der Erscheinungen uns bleibend zu vergegenwärtigen, und für die Gebilde selbst uns in den Schöpfungen der Phantasie zu entschädigen. Dieser allgemeinen Anregung kann und soll ein Theil ihrer Befriedigung in der Decoration gegeben werden, desshalb sind es auch vornemlich pflanzenartige Gegenstände, die wir hier erfinden, statt des Erwachsenen lassen wir uns eine vegetabile Structur, statt des Belebten und Bewegten, das Geordnete und Geregelte genügen. Unsere Erfindungen müssen Natur haben, wenn auch keine Natürlichkeit; Wahrheit, wenn auch keine Wirklichkeit; nicht das äusserlich Vorhandene, nicht die schönsten Naturproducte können uns hier selbst in möglichst treuer Nachbildung genügen, wir müssen Kunst darstellen, alles muss uns zu derselben zurückführen, und an sie erinnern, an die Kraft der Phantasie nämlich, die sich nach allgemeineren Gesetzen eigenthümliche Gebilde schafft, die uns mehr leisten als die Natur vermöchte, und dieselben somit in ihrer Wirkung hinter sich lassen.

Wo wir in den verschiedensten Decorationen früherer Völker und Zeiten wirkliche Naturgebilde wieder erkennen, sind sie nur in einer nach der Harmonie des Ganzen bemessenen Anschauung übertragen, und immer ist die Masse der frei geschaffenen Gestaltungen grösser als die der etwa imitirten, und diese selbst stehen mit jenen auf ganz gleicher Stufe der künstlerischen Ausdrucksweise, so dass wohl nur an die Natur erinnert und nicht ihr nachgebildet wird. Der Lotos der alten Aegypter, der seiner symbolischen Bedeutung wegen dargestellt wurde, entspricht der wirklichen Blume kaum, und ist mit so viel Freiheit und Verschiedenartigkeit unter sich ausgeführt, dass er für eine Nachbildung, die er doch sein sollte, durchaus nicht mehr gelten kann. Der Akanthus bei Griechen und Römern ist, wenn zwar aus der Natur entlehnt, doch in seiner Darstellung einem constructiven Princip so vollständig unterworfen, dass er als eine Schöpfung nach einzelnen Reminiscenzen betrachtet werden muss. Das Aehnliche gilt, wie bei den Pompejanischen Decorationen, auch bei allen Richtungen im Mittelalter, wir finden nirgends wo einzelne Pflanzen, wie z. B. Wein, Rosen, Feigen und so mehrere angewendet wurden, eine naturgetreue Nachbildung, und nirgends einen Anspruch auf Naturwahrheit.

Wenn wir nun aber dennoch wirkliche Pflanzen wie eine Blumengallerie botanisch genau in unsern Decorationen abmalen, in Kränzen, Festinen und Ranken durch alle Räume schlingen, Decke und Wände als Theile eines naturhistorischen Werks behandeln, oder wohl gar derartige möglichst treue Pflanzen-Portraits mit anderen erfundenen Gestalten vermengen, so entsteht dadurch ein Uebelstand und Widerspruch, den ich wohl kaum näher zu bezeichnen brauche. Wie sehr dürfte überdies noch eine solche Decoration verlieren und einen feineren Sinn beleidigen, wenn in den Zimmern neben den Copien die wirklichen Blumen im Original aufgestellt werden, und dieses müsste denn doch eine jede Decoration mindestens vertragen.

Als Copien und Nachahmungen möchten, wie die wirklichen Vegetabilien, auch anderartige Naturprodukte und Gegenstände der menschlichen Kunstfertigkeit in der Decoration zu meiden sein, und zwar aus denselben Gründen. Erzstufen, Krystalle, Korallen, Muscheln und dergleichen, wie nicht minder Putzgeräthschaften, Vasen, musikalische Instrumente, Waffen u. s. w. führen überdies noch die Aufmerksamkeit zu sehr ins Einzelne, machen nicht selten Anspruch auf eine ihnen besonders unterliegende allegorische Meinung, und geben meistens der Decoration das Ansehen, als ob sie den Mangel an Bildern und in sich selbst bedeutungsvollen Malereien abfindungsweise für Sinn und Auge verstecken sollte. Wahrhaft lächerlich wird aber die Vermischung von Natur und Copie, wenn etwa Stickereien und gewirkte Teppiche nachgeahmt werden, auf welchen dann wieder Malereien in der zweiten Potenz nachgeahmt erscheinen sollen, als dürfte die Malerei nicht geradezu als solche gelten. Wir begegnen in den Decorationen neuerer Zeiten oft der thörichten Meinung, als müsse auch hier die Malerei ein ausser ihr liegendes Object wieder geben, wo sie doch aus erster Hand die Gegenstände unserer Erfindung darzustellen vermag, und überdies ist alles, was zur Decoration gehört, mit ihr im Dienste der Baukunst, und darf also wie diese selbst keine nachahmende Kunst sein.

---

21. Unter den vielfachen Rücksichten, die bestimmend auf die Decoration einwirken, ist das Material, in welchem ausgeführt wird, keine der unbedeutenderen; im Gegentheil wirkt dasselbe auf die Gestaltung des Ganzen wie des Einzelnen zurück, und wenn auch nicht in gleicher Stärke, ist doch immer auch hier wie in der Baukunst im Allgemeinen das Darzustellende von der Art der Darstellung abhängig.

Verzierungen in Stuck oder Schnitzwerke in Holz sind entweder, wenn sie nicht in bedeutend grossen Räumen angewendet werden, schwer, lastend und beengend, oder sie werden zu klein und fein, um deutlich gesehen zu werden, wirken leicht verwirrend und leisten gegen die aufgewendete Mühe nur selten das Entsprechende. An der Decke hängen sie dem Beschauer leicht beängstigend wie ein Schwert des Damokles über Haupte. An den Wänden verlieren sie ihre Wirkung durch den Staub, der sich in die Vertiefungen und auf die vorliegenden Theile aufsetzt, und ihnen selbst bei der äussersten Sorgfalt für Reinlichkeit, die hier überdies schwer zu bewerkstelligen ist, vor der Zeit ein trübes schmutziges Ansehen giebt; auch werden sie zu leicht beschädigt. An Gesimsen und Friesen, wo Stuckverzierungen am gewöhnlichsten angewendet werden, haben sie bei Tage wie bei Licht die ungünstigste Beleuchtung, so dass sie selten nur ganz und deutlich gesehen werden können. In allen Fällen ist es rathsam, derartige Ornamente massenweise und fein zu behandeln, sie durch Farbe zu unterstützen, so dass sie, wie auf einem geschnittenen Onyx, auf rothem, blauem oder sonstigen Grunde aufsitzen, und ihre vortretenden Theile flach zu halten, so dass sie die Fläche, in welcher sie liegen, nicht aufheben oder stören. Die Verwandtschaft, die sie durch einen farbigen Grund mit der Malerei bekommen, kann bei einzelnen Fällen noch dadurch gesteigert werden, dass man die Verzierungen scharfkantig gegen den Fond vortreten lasse, was, je kleiner die Verzierungen werden, um so mehr zu empfehlen sein möchte. Es wird hiermit gewissermassen die Malerei plastisch nachgeahmt, was immer noch besser sein dürfte, als umgekehrt durch die Ma-

lerei die Wirkung runder voller Formen nachzuahmen, obwohl beide Arten etwa nur ausnahmsweise zu toleriren, nicht aber zu rechtfertigen sind, dem Aeusseren der Gebäude sind plastische Verzierungen, dem Inneren gefärbte angemessen, und nicht selten macht uns die entgegengesetzte Anwendung beider den widersprechenden Eindruck, als ob damit Inneres in Aeusseres, oder Aeusseres in Inneres umgewandelt sei.

Eingelegte Arbeiten in Holz und Elfenbein, Verzierungen in Erz, Marmor und Mosaik werden wohl immer nur selten und spärlich in Anwendung kommen; die Hauptaufmerksamkeit concentrirt sich demnach auf Decorationsmalerei.

Alles Ausmalen, mittelst Licht und Schatten, stört die Entwicklung des Ganzen, weil es von diesem ablenkend den Blick ins Einzelne führt, und weil ein grosser Aufwand von Mitteln immer eine anspruchsvolle Wirkung macht und etwas vorbereitet, was nachmals nicht zu leisten ist. Gefärbte Formen, verschiedenfarbige Silhouetten, gewissermassen eine Farbenmosaik in einfach angelegten Flächen, die sich durch ihre wechselnden Farben ins Grosse gegen einander ordnen, und dann wieder durch Linien, Bänder und sonstige einschliessende Ranken umgränzt, mehr oder minder gefüllt und bedeckt, zusammengezogen oder auseinander gehalten sind, möchten als das Empfehlenswertheste zu bezeichnen sein. Bei einer solchen Behandlung der Decorationsmalerei wird die Composition nicht durch die Ausführung überwogen, und unabhängig von den Verschiedenartigkeiten der Beleuchtung wird sie sich selbst gleich bleiben und immer dieselbe Wirkung ungestört machen können.

Man darf nicht fürchten, dass sich mit Hintansetzung des Ausmalens freiwillig eines Vortheils, eines bedeutenden Mittels zum Ausdruck begeben sei und dann nur ein enges kleines Feld übrig bleibe; ein männlich entschiedener Sinn, der mehr auf die Erregung der Phantasie, als einer passiven Empfindung gerichtet ist, wird nicht leicht dadurch sein eigentliches Ziel verlieren wollen, dass er dem Auge eine überflüssige, die nöthige Bestimmtheit beeinträchtigende Huldigung zuwendet, wie es durch Ausmalen, durch das Vermitteln scharfer Formen geschieht, im Gegentheil wird er gerade in festen sicheren Umrissen ein Mittel sehen, um in der Ausführung schlicht und reich, einfach und gross zugleich zu sein, und er wird sich endlich, wo durchaus Mässigung gelten und jedes Zuviel gemieden werden muss, lieber in den Mitteln als den Gehalt beschränken. Alle griechischen Decorationsmalereien, so weit sie noch in wenigen Resten erhalten sind, zeigen auf das Bestimmteste nur angefärbte Formen und keine weitere Ausführung. Die römischen und pompejianischen Verzierungen sind zum grössten Theil in derselben Weise behandelt, und wo nicht, so ist doch das, was Malerei dabei ist, gerade das kleinste Verdienst; nirgends will sie eine Täuschung geben, ihr Werk etwa als rund, voll oder vortretend erscheinen zu lassen, und dasselbe gilt von den Arabischen und Alt-Italienischen Decorationen. Wie vortrefflich sind die zweifarbigen Malereien auf den griechischen Vasen, wie ärmlich dagegen unsere Porzellan-Malereien, auf Blumentöpfe angemalte Blumensträusse!

Der grösste Reichthum, die schönste Fülle und ein Reiz, der in seiner Wirkung nicht nachlässt und ermüdet, der das Einzelne mit dem Ganzen und die Decoration nothwendig mit dem Gebäude verknüpft, dies alles und zugleich eine geistige Befriedigung wird erreicht, wenn eigentlich nur mit Farben gezeichnet und jeder Farbe ihre Form unabgebrochen gelassen wird, wenn zugleich aber die einzelnen Massen in eine leicht übersehbare Ordnung gebracht, und grosse Massen durch kleine Details eingeschlossen oder aufgelöst werden.

---

22. Lebhafte Farben sind ein Zeichen der Jugend und der ihr so nahe liegenden Fröhlichkeit. Entschiedene Farben sind immer schön, und man hat nicht leicht zu fürchten, bei der Decoration in Härten oder ins Bunte zu verfallen und dadurch der Wirkung des Ganzen zu schaden, wenn die Farben nur ebenmässig vertheilt sind und nicht etwa im Einzelnen isolirt sich dem Auge blendend aufdrängen. Die Vorliebe für lebhafte Farben findet man, wie bei Kindern, auch bei allen

Völkern auf den ersten ihrer Kunstentwicklung, und wie das Alter grau ist und im matt gewordenen Auge den Glanz der Farben nicht mehr verträgt, so scheut auch eine durchgelebte Kunstperiode die Farben und arbeitet Grau in Grau. Wenn sich auch im Allgemeinen der Verfall der Kunst durch raffinirtes Streben nach Effekt, nach überraschender Wirkung, durch Ueberreizen aller Kräfte und Ueberbieten aller Mittel charakterisirt, und man desshalb leicht denken möchte, es müsse dann auch bunt und immer bunter gemacht werden, so zeigt uns doch die Erfahrung der letzten Jahrhunderte geradezu das Gegentheil; nicht die neuen Gebäude bloss wurden, und besonders im Inneren blendend weiss, auch die alten Kirchen wurden zum Theil ihrer gemalten Fenster beraubt und in der eintönigsten Farblosigkeit neu überstrichen.

Farbe ist vorwiegend der Ausdruck der Empfindung, sie zieht uns an und giebt uns eine Stimmung; die Aufmerksamkeit zu fesseln, zu leiten, die allgemeine Erregung in ein harmonisches Gefühl aufzulösen und zu befriedigen, gelingt aber bedeutend weniger der Farbe als der Form, in welcher vornemlich die Bedeutsamkeit und der Gehalt der Decoration ihren Ausdruck finden. Die Farbe wirkt auf den Sinn, die Form auf den Geist, und um desswillen schon ist die erste zum Dienst der letzteren bestimmt und an sie gebunden, überdies aber auch muss der Form die grössere Achtsamkeit geschenkt werden, weil die Farbe leichter störend, für das Gefühl beleidigend, und in ihrer Wirkung auf verschiedene Organe ganz verschieden sein kann; und weil selbst die glücklichste Abwechslung derselben früher ermüdet und bei öfterem Beschauen leichter gleichgültig werden lässt, als die Form der dargestellten Gegenstände. Vielleicht erklärt es sich hieraus, warum auf eintönige Malerei mitunter so viel Achtsamkeit gewendet wurde. Die nüchternen flauen Malereien Grau in Grau, bei welchen man nicht weiss, ob sie nicht noch überflüssiger sind als mühselig, stehen in unseren Gemächern, wie die leidige Gegenwart der Bedienten, deren man bedarf, ohne sie weiter zu beachten oder zu berücksichtigen.

Keine Farbe wirkt für sich allein so heftig, als es verschiedene Farben mit einander thun, sie verstärken gegenseitig ihre Wirkung, können sich aber auch aufheben und neutralisiren. Durch jeden einzelnen Raum muss eine Hauptgrundfarbe durchgeführt sein, an welche sich die anderen Farben begleitend anschliessen, und zwar auf den Wänden in einer Folge, dass die dunklere nach unten, die hellere nach oben angeordnet wird. Je kleiner Verzierungen sind, um so lebhafter müssen ihre Farben, um so mehr müssen sie scharfkantig und nicht ausgemalt sein; bei grösseren Ornamenten muss die Farbe ruhiger gehalten werden, und das Ausmalen kann hier noch dienen, die Massen zu verarbeiten und aufzulösen. Farben, die in ihrem Ton nahe mit einander verwandt, und wenn sie als einzelne Flächen angelegt sind, nur schwer und in ihrer Form nicht deutlich unterschieden werden können, trennt man durch eine, zwischen beide gezogene Linie, die sich von beiden scharf und bestimmt abschneidet, z. B. Blau und Rothbraun durch eine weisse, Weiss und Hellgelb durch eine schwarze Linie; feine Goldlinien sondern selbst die nächstverwandten Farben in scharfe Formen; eine gleiche Behandlung ist bei widersprechenden Farben anzuwenden, z. B. bei Grün und Blau, bei Roth und Violett. Complementäre Farben, weil sie leicht flimmern und in einander schillern, seien nicht direct neben einander zu setzen, wenn nicht gerade ein zitterndes Zerfliessen der Formen beabsichtigt wird. Vor allem möchte für Decoration zu empfehlen sein: wenig Wechsel, aber lebhafte Farben.

Einen feinen geübten und gebildeten Sinn erfordert es, Form und Farbe in gehörige Uebereinstimmung zu bringen, was etwa dasselbe heissen will, wie für eine Melodie die entsprechende Tonart zu finden. Die Form zeigt uns Geist, Ueberlegung und Gehalt des ausübenden Künstlers, die Farbe seinen Geschmack.

---

23. Wie wir in der organischen Natur Leben und Lebendigkeit in eine nothwendige Folge geordnet und jede einzelne Erscheinung so geregelt sehen, dass sie nicht bloss in sich bis in die fein-

sten Theile von demselben Geiste durchdrungen, sondern zugleich auch als vermittelndes Glied zwischen andere Naturproducte gestellt ist, so haben wir auch für die Decoration unsere Formen im Einzelnen zu erfinden und zusammen zu stellen.

Jede Form der Naturproducte ist in sich selbst motivirt; eine jede wird durch sich selbst vorbereitet, bildet sich weiter aus, und endet, nachdem ihr Abschluss in sich bestimmt eingeleitet ist. Zuerst waltet eine die Organe ausspannende, dann eine dieselben wieder zusammenziehende Kraft, in einem Wechsel von centrifugalen und dann sich wieder concentrirenden Richtungen. Die Verbindung zweier Formen wird von beiden erst gesucht, ehe sie erfolgt, und ebenso die Trennung einzelner Theile. Jede Richtung einzelner Theile, die hier genommen wird, ist in ihrem ersten Auftreten angelegt, alle Theile ergänzen, stützen und halten sich wechselsweise, ohne sich zu überwiegen oder zu verdrängen. In ein Streben nach Symmetrie, nach der Verbindung zweier oder mehrerer sich vollkommen entsprechenden Theile in ein Ganzes sind alle, oft die kleinsten unscheinbarsten Theile mit aufgenommen. Jedes Naturgebilde verfolgt in den verschiedenen Entwicklungsstufen, die es im Verlauf seines Lebens einnimmt, einen stetigen Zusammenhang, ein Fortschreiten von der einfacheren zur zusammengesetzteren, von der mehr in Masse gehaltenen zur feiner gegliederten Form; in den vorhergehenden Zuständen wird die Entwicklung der folgenden angedeutet und jede Masse zerfällt in ihre entsprechenden Ab- und Unterabtheilungen.

Diese Gesetze der Formenbildung, welche uns die Natur in einem jeden Gebilde vergegenwärtigt, können wir uns geradezu als Richtschnur für unsere decorativen Erfindungen gelten lassen, und je näher wir uns von dieser Seite an die Natur anschliessen, nach ihren Gesetzen, oder in ihrem Sinn componiren, um so mehr werden unsere Formen im Einzelnen vollendet und vergeistigt sein. Uebrigens dürfen unsere Details nicht in der Voraussetzung erfunden und gezeichnet werden, dass das Auge des Beschauers sie speciell durchmustere und jede einzelne prüfe, wie sie jenen allgemeinen Gesetzen entspricht; die Decoration soll derartige Gesetze nicht lehren oder erläutern, sie soll in dieselben aufgenommen sein, ohne besonders die Achtsamkeit nach dieser Seite zu lenken.

Für die Anwendung dieser Gesetze, und besonders darüber, wie dieselben für Auge und Phantasie anregend in Ausübung zu bringen seien, erlaube ich mir nun noch einige Winke beizufügen.

Eine zusammengeordnete Folge von Formen gleicher Art bekommt Verbindung, rhythmische Bewegung oder musikalisches Tempo, wenn wir die Mittellinien, welche die einzelnen Theile in symmetrische Hälften zerlegen, bestimmt als Ruhepunkte für das Auge bezeichnen, und hier von dem einen zum andern einen Wechsel zwischen geschlossenen und offenen Formen, zwischen vorwiegend vertikalen und horizontalen Richtungen, zwischen geraden und gebogenen Linien, oder zwischen linearen Ausdehnungen und begränzten Flächen, mit Einem Wort, dass wir in eine fortlaufende Verzierung ein abwechselndes Heben und Sinken, Ausspannen und Zusammenziehen oder sonstige Gegensätze der Art mit einander verbinden, in einander überführen und auflösen. Die öftere Wiederholung und geordnete Rückkehr desselben Gegenstandes auf seinen Anfang nöthigt das Auge von einem Ruhepunkt zum anderen fortschreitend Form und Gestalt des einen, durch modificirende Zwischenglieder auf den anderen zu übertragen, und so, indem es sein eigenes Fortschreiten für eine Bewegung der dargestellten Gegenstände nimmt, Leben und Wachsthum in die Decoration zu bringen.

Gegenstände, die in einer bestimmten Folge wiederkehren, seien jedesmal identisch zu halten.

Damit sich alles bestimmt ordne und für das Auge auflöse, sind nicht bloss die einzelnen Gestalten, ihre Verbindung und Verschlingung zu beachten, sondern besonders auch die Lücken und Zwischenfelder. Jede einzelne Form soll rein erscheinen, gelten und wirken, keine darf durch eine andere verschlungen oder aufgehoben werden, bei gar vielen Decorationen wäre mitunter durch weniger Aufwand eine grössere Wirkung zu erreichen gewesen. Eine Form darf, um rein zu erscheinen, nicht durchschnitten werden, ja es ist sogar nöthig, darauf zu achten, dass keine Linie bei etwaiger weiterer Verlängerung störend durchschneiden könnte, so dass selbst das Nichtmehrvorhandene, weil das Auge gern er-

gänzt, eine eingeleitete Form weiter bildet und verfolgt, noch berücksichtigt werden muss; auch ist es, um jede etwaige Verwirrung und Zweifelhaftigkeit zu meiden, sehr gut, wenn sich nicht mehr als zwei Linien in Einem Punkte durch- oder überschneiden, wenn nämlich die Linien selbst als Stengel oder Stäbchen die Form darstellen. So mannichfaltig durchwoben und verschlungen einzelne Verzierungen mitunter sein können und müssen, so vielfach wir hier gebogene und geschwungene Linien in Anwendung bringen können, ist es doch nöthig, dass stellenweise gerade Linien durchgreifen und die leicht verworrene Masse dadurch wieder lösen und ordnen, dass sie, wie sie es immer thun, das Auge auf architektonische Formen zurück führen. Keine Form wirkt entschiedener und energischer, als einige gerade Linien, zwischen verschiedenartig gebogenen.

Schluss.

24. Wie viel mir nach all dem Vorigen noch zu sagen übrig bliebe, wie manches verloren gehen und unterdrückt werden musste, um mich nicht zu weit von dem eigentlichen Ziel zu entfernen, und um eine grosse Masse von Einzelheiten in knappe, das Verständniss erleichternde Formen zusammen zu drängen, darf ich wohl kaum noch besonders anführen.

Dass die Betrachtung aller Zeiten und Völker, dass die Würdigung und Vergleichung ihrer Werke, seien sie gross oder minder bedeutend, an die lebendige Gegenwart und ihre Bedürfnisse angereiht und somit auch erfolgreich werde, war mein Hauptstreben bei dieser Arbeit. Ich sah mich desshalb veranlasst, die Arabischen und Alt-Italienischen Bauverzierungen nicht bloss in ihren eigenen Beziehungen gegen einander zu halten, sondern zugleich auch dem Blick ein weiteres Feld dadurch zu eröffnen, dass ich mich über Decoration im Allgemeinen verbreitete, und dieselbe auf die Bedingnisse unserer Zeit und auf Grundzüge für die praktische Anwendbarkeit zurück zu führen suchte.

Was ich hier über Sinn und Gehalt des Ganzen, wie nicht minder auch über Behandlung, Material und sonstige Einzelheiten, bis zur Farbe herab, angegeben habe, sind Theile nur und Bruchstücke; sie sollen Beiträge sein zur Kunst des Architekten, und sollen zum Verständniss der manchen Anforderungen dienen, die einestheils an ihn gestellt werden, und die er anderntheils an seine Kunst stellen kann, und muss, damit sie ihm, seinem Geist und Talent genüge. Ich glaubte, wenn ich die Betrachtung der Baukunst auf geistige Elemente zurückführte, um so mehr einem Bedürfniss unserer Zeit zu entsprechen, indem jetzt der ausübende Architekt gewöhnlich nur als Techniker berücksichtigt und die Bildung junger Künstler, wenn nicht verkümmert, doch allzusehr ins Materielle herabgezogen wird.

Zur Kunst wird die Baukunst erst dadurch, dass sie eine Wirkung auf das Gemüth des Menschen äussern, dass sie als eine eigenthümliche Sprache und Ausdrucksweise aus dem Leben eines Volkes hervorgegangen, seinen Ansichten Form, seinen Ideen Gestalt und seiner Bedeutung einen entsprechenden, von Geschlecht zu Geschlecht fortdauernden Anhaltspunkt körperlich darstelle; die Baukunst in diesen höchsten Beziehungen aufzufassen und dieselben bis in die kleinsten unscheinbaren Theile zu verfolgen, war mir um so mehr eine liebe und erfreuliche Aufgabe, als hier noch so vieles zu ermitteln und diese Kunst in historischem wie in ästhetischem Betracht einer materiellen Ansicht noch immer zu entziehen ist.

Druck und Papier von C. *Schumann* in *Schneeberg*

Besondere Bemerkungen

zu den einzelnen in dieses Werk aufgenommenen Gegenständen

der

Bau - Verzierung.



Arabische Bau-Verzierungen.

I. 1. Mosaikverzierungen über den Thüren an der Moschee Omu Sultan Schaban zu Kairo.

Seitrechte Bogen kommen in dem arabischen Baustyl bei Thüren und Fenstern sehr häufig vor. Die einzelnen Fugenschnitte sind gewöhnlich in einander verzahnt und verkämmt, und die Steine haben abwechselnd verschiedene Farben, so dafs dadurch eine eigenthümliche und sehr künstliche Verzierung entsteht. Diese beschwerliche und überdies zwecklose Construction ist übrigens nicht immer in Wirklichkeit ausgeführt, sondern oft nur in der äufseren Marmorbekleidung angedeutet, sie ist aber die Veranlassung gewesen, bei allen horizontal überdeckten Oeffnungen, ein derartiges Eingreifen verschiedenfarbiger Flächen in Anwendung zu bringen, bei welchem dann endlich die Hauptrichtung der Fugen nur senkrecht, statt nach einem Mittelpunkte zusammenlaufend, gezogen ist. Vielfach sind dann die einzelnen Stücke so gegen einander ausgeschnitten, dafs sie alle gleiche Form und Stärke erhalten, und dafs dann jedesmal die gleichgefärbten auch die gleiche Richtung, aufrecht stehend oder herabhängend haben. Drei Beispiele dieser Art sind auf dem gegenwärtigen Blatte wiedergegeben; das obere und untere entsprechen vollständig dem Gesagten, bei dem mittleren sind zwar noch die Formen auf die bemerkte Weise gegen einander gestellt, doch ergänzen sich die Farben nicht mehr. Die Moschee Omu (Umu) Sultan Schaban ist von der Mutter dieses Sultans oder ihr zu Ehren erbaut worden, und es kann angenommen werden, dafs sie in der Regierungszeit dieses Sultans zwischen den Jahren 1362 und 1376 errichtet worden sei.

I. 2. Genähter Teppich über dem Grabstein des Gaid Bee bei Kairo.

Das Grab des Sultan Gaid Bee wird andächtig verehrt. Es ist unter einer Kuppel gelegen, die mit der nach Gaid Bee benannten und wahrscheinlich zur Zeit seiner Regierung erbauten Moschee in Verbindung steht. Alle als heilig verehrten Gräber, die gewöhnlich aus weifsem Marmor gefertigt wurden, sind mit Teppichen überdeckt, die in den Hauptformen dem hier Mitgetheilten gleichkommen. Nach den einzelnen Farben sind die Stücke aus einem dicken von Wolle gewebten Stoff ausgeschnitten, und dann zusammengenäht, so dafs diese Teppiche wie eine Mosaikarbeit aus Tuchlappen zu betrachten sind. Die Randverzierung, welche oben und unten angegeben ist, steht bei dem Original weiter von der mittleren Verzierung ab, so dafs von der grünen Grundfläche eine gröfsere Masse stehen bleibt; auch ist die Randverzierung längs der beiden langen Seiten angebracht. Es ist schwer zu entscheiden, wie alt die Formen dieser Teppiche sind, denn sie werden von Zeit zu Zeit erneuert, doch dürfte die Gleichartigkeit derselben, und ihre Aehnlichkeit mit einzelnen Bauformen dafür stimmen, dafs wenigstens schon eine geraume Zeit her bei der Anfertigung neuer Teppiche die Formen der alten beibehalten wurden. In der Randverzierung legen sich die rothen und grünen Theile auf die gleiche Art in einander, wie bei den Beispielen auf dem vorigen Blatte: sie sind der Form nach identisch, nur durch die Farbe von einander unterschieden, und füllen sich wechselseitig so aus, dafs keine Lücke übrig bleibt. Gaid Bee starb 1496.

I. 3. Marmormosaik an der Moschee Gismahs zu Kairo.

Nach dem Styl zu schliefsen, ist die Moschee Gismahs gegen Ende des 15ten Jahrhunderts erbaut worden. Sie ist sehr reich verziert, und wenn auch kleiner als viele andere Moscheen zu Kairo, giebt sie doch am augenscheinlichsten ein Bild von orientalischer Pracht. Die Gedrungenheit der einzelnen Formen bei möglichster Zierlichkeit, und das künstliche Durchschlingen und Verweben derselben machen einige hier aufgenommene Beispiele anschaulich, die übrigens, um eine Vorstellung von der Pracht im Ganzen zu geben, sich jedesmal auf gröfseren Flächen ausgedehnt gedacht werden müssen. In einem gegen die äufsere Wandfläche etwas vertieftem länglichen Viereck ist zwischen zweien Fenstern die hier nachgebildete Verzierung aus einzelnen farbigen Marmorstücken eingelegt. Hierher gehören die Blätter I. 9, 12, 32 u. 33.

I. 4. Wandverzierung im Grabgebäude des Ibrahim Aga zu Kairo.

Diese Verzierung ist in Stuck ausgeführt, und wahrscheinlich war sie früher bemalt und theilweise vergoldet. Sie ist, wie noch einige andere derartige Verzierungen, die hier aufgenommen worden sind, an einer der Seitenwände im Inneren des Grabgebäudes angebracht, und wahrscheinlich nur in der Absicht, um auf einer sonst leeren Fläche dem Auge des Beschauers eine flüchtige Beschäftigung zu geben. Dicht neben der Moschee des Ibrahim Aga ist sein Grabgebäude aufgeführt, und es mögen beide in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts entstanden sein; eine genauere Zeitbestimmung konnte ich nicht auffinden, weil mehrere Agas desselben Namens gelebt haben. Hierher gehören die ähnlichen Blätter I. 11 u. 15.

I. 5. Holzvertäfelung an einem Privathause in der Strafse Tabane zu Kairo.

Ueber die Bedeutung derartiger Verzierungen habe ich in der Einleitung das Erforderliche angegeben; viele Blätter dieses Werkes sind nach denselben Grundzügen construirt, und eine Vergleichung derselben gegen einander möchte wohl das Interesse für derartige Formen beleben. Sie machen als ein ausgeklügeltes künstliches Spiel mit Schwierigkeiten eine heitere und an der rechten Stelle auch anmuthige Wirkung. Es ist gewöhnlich, dafs die aus Mekka zurückkommenden Pilger die Portale ihrer Häuser neu bemalen und ausschmücken lassen, so war denn auch diese Verzierung gerade neu übermalt, als ich sie sah, die Holzvertäfelung selbst ist aber älter.

I. 6 u. 7. Luftfenster in der Moschee Mamhammed ge Woalli zu Kairo.

Diese Moschee besteht aus einem Compactum von mehreren Gebäuden, die nach und nach auf einem engen beschränkten Platz neben einander errichtet wurden; somit zeigt sich an ihr, was sonst bei arabischen Gebäuden im Gegensatz zu unsern alten Kirchen selten ist, eine Verschiedenartigkeit des Baustyls an den einzelnen Theilen; einige derselben mögen etwa im 13ten, andere aber erst im 15ten Jahrhundert ausgeführt worden sein, und manche Stücke sind auch noch neuer.

Das Bedürfnifs, einzelne Räume gegen das Eindringen der Sonnenstrahlen zu schützen, und sie doch zugleich licht und luftig zu machen, hat eine eigene Art von Fenstern und Gitterwerken veranlafst, deren zwei den gegenwärtigen Blättern zu Grunde liegen. Eine Marmorplatte von 5 — 6 Zoll Dicke ist in den einzelnen dunkel angegebenen Stellen durchbohrt und dann so ausgearbeitet, dafs die Verzierungen, Ranken und dergleichen nach beiden Seiten ganz gleichartig sichtbar sind. Siehe weiter die Blätter I. 46. 51 u. 52.

I. 8. Holzvertäfelung aus der Moschee Lashar zu Kairo.

Das Original dieses Blattes befindet sich an dem Mamber oder Redepult dieser Moschee. Derselbe ist nicht so alt wie das Gebäude, weshalb ich einige Bemerkungen über dasselbe bei anderen Blättern angeben werde. Auf die Redepulte, die immer neben dem Kepla, d. i, der Gebetnische, in den Moscheen stehen, ist gewöhnlich ein verschwenderischer Aufwand von Verzierungen, Vergoldungen und Schnitzwerken gewendet. Nicht selten sind solche Pulte von einzelnen Herrschern der einen und anderen älteren Moschee gewidmet worden, so dafs mitunter auch ein wetteifernder Rangstreit bei diesen Widmungen thätig war, indem jeder das Werk seines Vorgängers überbieten wollte; durch diese Rücksichten mag sich der auf diese spe-

ciellen Theile aufgebotene Luxus erklären, der oft mit der sonstigen Ausstattung des Gebäudes in grofsem Widerspruch steht.

I. 9. Mosaikverzierungen über den Portalen verschiedener Moscheen.

Das Allgemeine, was hier anzugeben sein dürfte, siehe in den Bemerkungen zu den Blättern I. 1. u. I. 3. Die Moschee Schech Murschit steht in der Vezierstrafse, ihre inneren Räume sind mir unzugänglich gewesen.

I. 10. Deckenmalerei aus einem Grabgebäude, genannt el Gubbe bei Kairo.

Dieses kleine, aber reichverzierte Gebäude liegt vor Bab el Nafsr, etwa eine halbe Stunde von der Stadt entfernt; es ist jetzt zerstört, auch das Grab im Inneren ist demolirt; für wen es errichtet worden war, konnte ich nicht ausmitteln; el Gubbe heifst die Kuppel.

I. 11. Wandverzierung im Grabgebäude des Ibrahim Aga zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu I. 4.

I. 12. Marmormosaik als Wandbekleidung in der Moschee Gismahs zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu I. 3. Von derartigen Verzierungen, die identisch in ihrer Form sind und sich gegenseitig ausschneiden, ohne dafs eine Lücke offen bleibt, stellt dieses Blatt die am meisten verwickelte Form dar. Wie schwierig eine solche Arbeit zu fertigen sein mochte, bedarf wohl kaum einer Erwähnung.

I. 13. Wandfläche in Stein ausgehauen an der Moschee Hassan Settaha zu Kairo.

Diese Moschee dürfte, nach ihrem Aeufseren zu urtheilen, denn das Innere derselben ist mir nicht zugänglich geworden, im 13ten Jahrhundert erbaut sein. Der Stein ist stellenweise röthlich angemalt. Die Art, wie hier die geraden Linien verflochten sind, ist eine Variation, deren Thema auf Blatt I. 55. angegeben ist. Aus der gegenwärtigen Verzierung mag das Motiv für die Verschlingung auf Blatt I. 8. entnommen sein.

I. 14. Verzierungen von der Moschee des Hakim zu Kairo.

Dieses Gebäude wird auch Gjame el Anwar genannt; Hakim regierte 997 — 1021 und während seiner Regierung wurde dieses Gebäude aufgeführt, später litt es durch ein Erdbeben, worauf es Bibars, der 1310 gestorben ist, wieder herstellen liefs. Jetzt ist es aufser Gebrauch, und nur ein früherer Theil desselben ist ärmlich zur Abhaltung des Gebetes hergerichtet, und in sich wie ein kleines Gebäude abgeschlossen. Dafs sich die Herstellung unter Bibars wahrscheinlich nur auf die Aufführung dieses kleineren Gebäudes erstreckte, dürfte wohl anzunehmen sein, da sich keine anderen Spuren einer Baureparatur zeigen, und die Wiederherrichtung eines eingestürzten Gebäudes ganz aufser der Sinnesweise der Araber liegt. Demnach könnten also die beiden hier angegebenen Formen als zum ersten Bau unter Hakim gehörig angenommen werden, wofür auch ihr Styl und die Behandlung der Ausführung spricht. Siehe ferner das Blatt I. 31.

I. 15. Wandverzierungen aus dem Grabgebäude des Ibrahim Aga zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu I 4.

I. 16. Uebermalte Stuckverzierung aus der Moschee el Mas (Elmas).

Nach der Anlage im Ganzen und den Formen im Einzelnen zu schliefsen, gehört dieses Gebäude mit zu der Gruppe der ältesten Moscheen zu Kairo. Es hat viele Aehnlichkeiten mit den Moscheen Lashar und Akma, und liegt der Zeitrechnung nach etwa zwischen beiden, so dafs sich annehmen läfst, es sei um die

Mitte des 11ten Jahrhunderts erbaut worden. Die Details sind zum Theil sehr beschädigt, die Farben nur noch der Spur nach an einzelnen Stellen unter einem jetzt sich abblätternden Anstrich von weifser Farbe zu erkennen; möglich ist es, dafs der hier braun angegebene Grund der Verzierung ursprünglich roth war. Vielleicht war diese Moschee früher anders, nach dem Namen dessen benannt, der sie hatte erbauen lassen: nach ihrem jetzigen Namen heifst sie der Diamant. Siehe die weiteren Blätter I. 34. u. 48.

I. 17. Stuckverzierung im ältesten Theil der Moschee des Omar bei Kairo.

Die Moschee des Omar (Amar, Amaru) wird für die älteste in Aegypten ausgegeben; ihrem jetzigen Bestande nach ist sie dieses aber nicht. Man weifs es, dafs sie mehrere Male abgebrannt und dann erneuert und erweitert worden ist. Allerlei Fragmente, die aus älteren Zeiten herrühren, finden sich in den Umfassungsmauern, und so auch das Original der gegenwärtigen Nachbildung. Vielleicht ist dasselbe bei Gelegenheit der Reparatur dieses Gebäudes entstanden, die Galaon (regierte 1290 — 1294) hatte vornehmen lassen.

I. 18. u. 19. Wandmalereien aus der Moschee des Abu Sud i Kierheh bei Kairo.

Diese Moschee ist klein und als Gebäude unbedeutend; über ihr Alter konnte ich nichts Bestimmtes ausmitteln, im Ganzen trägt sie das Gepräge einer sonst leeren, nur reproductiv thätigen Zeit, und ist vielleicht im Laufe des vorigen Jahrhunderts aufgeführt worden. Die hier nachgebildeten Malereien sollen eingelegte Marmor-Arbeiten vorstellen; auf dem letzten Blatte sind die Züge der einzelnen Formen so gewählt, wie man sie öfters an älteren Gebäuden effectiv ausgeführt findet. Auf dem oberen Bande sind die weifsen und rothen Formen identisch; auf den beiden mittleren Flächen die blauen und rothen, und auf dem unteren Bande sind es gleichfalls die Formen in den drei Farben.

I. 20. u. 21. Mosaik aus der Moschee des Galaon el Alfi auf der Citadelle zu Kairo.

Galaon regierte von 1290 bis 1294 und während seiner Regierung ist diese Moschee erbaut worden; sie war sehr reich verziert, ist aber bei der jetzigen Vernachlässigung stellenweise baufällig geworden. Auf Blatt I. 20. ist die obere Verzierung sehr schwierig zu construiren, die beiden unteren Verzierungen haben horizontal und vertikal die gleiche Richtung der gleichen Linienzüge, und die Durchschnittspunkte derselben an den nämlichen Stellen liegend, und dennoch sind beide ganz verschieden. Es liegt sehr in der arabischen Sinnesweise, zwei derartige Verzierungen neben einander zu setzen, und dadurch den Beschauer gewissermafsen aufzufordern, sich die Gründe aufzusuchen, warum bei so viel Gleichartigkeit doch ein ganz verschiedenes Resultat erscheine. Auf Blatt I. 21. sind wieder zwei Verzierungen dargestellt, bei welchen sich gleiche Formen in verschiedenen Farben in einander legen. Siehe das Blatt I. 57.

I. 22. u. 23. Durchbrochene Mauerzinnen aus den Moscheen Lashar und Akma zu Kairo.

Die Moschee Lashar (el Azhar), die blühende oder leuchtende Moschee, wurde unter der Regierung des el Moezz unter Leitung seines Feldobersten Gjauhar in den Jahren 969 bis 972 erbaut. Die Moschee Akma (Akmar) wurde zur Zeit des el Amer (regierte von 1101 oder 2 — 1130) aufgeführt. Die durchbrochenen Mauerzinnen sind aus aufrecht gestellten Steinplatten gefertigt und dienen einestheils als Abschlufs der vertikalen Wandfläche nach oben, anderentheils als Geländer oder Brustlehne auf den hier horizontal liegenden Dachflächen, sie haben also dieselbe Beziehung zu dem ganzen Gebäude, und sind aus denselben Veranlassungen hervorgegangen, wie die auf den deutschen Kirchen angebrachten Zinnen und Geländer, wie ich dieses bereits im Paragraph 10 der allgemeinen Einleitung angegeben habe.

I. 24. Verzierungen in Stuck gearbeitet aus der Moschee Ibbn Tolun (Toloun) zu Kairo.

Ahmed Ibbn Tolun (Thulun), der diese Moschee aufführen liefs, regierte von 868 — 884; das Gebäude soll 877 angefangen und in drei Baujahren beendet worden sein; eine kufische Inschrift in demselben

giebt das Jahr 265 der Hedschra an, welches in unserer Zeitrechnung dem Jahr 878 entspricht. Diese Moschee ist die älteste erhaltene und zugleich eine der gröfsten und reichsten in Aegypten; die Oeffnungen zwischen den einzelnen Pfeilern im Innern, die Fenster und dergleichen sind in Spitzbogen überwölbt, so dafs dieses Gebäude wohl das älteste Denkmal ist, an welchem diese Form durchgeführt erscheint. Viele Gründe machen es wahrscheinlich, dafs sich bei den Arabern nicht, wie es bei den christlichen Völkern der Fall ist, der Spitzbogen aus dem Rundbogen nach und nach entwickelte, sondern dafs er bei ihnen ursprünglich war, und dafs sie erst nachmals, wie besonders in Spanien, den Rundbogen aufgenommen haben. So wenig es hier der Ort ist, eine solche Ansicht durchzuführen, so konnte ich mir doch nicht versagen, sie mindestens angedeutet zu haben. Der Sage nach soll diese Moschee unter der Leitung und nach den Angaben eines christlichen Baumeisters aufgeführt worden sein. Es haben sich bei den Arabern viele Sagen an einzelne Gebäude angelehnt, und besonders scheint dieses Gebäude der Phantasie des Volkes mannichfachen Stoff und Spielraum gegeben zu haben; so sagt man auch, es seien auf diesen Bau 120,000 Dinars (Dukaten) verwendet worden, eine für die damalige Zeit ganz ungeheure Summe, und um das Murren des Volkes über eine so grofse Ausgabe zu stillen, hätte Ahmed vorgegeben, dafs er einen grofsen Schatz gefunden und aus diesem alle Kosten bestritten hätte; andere Sagen sprechen geradezu von einem solchen Schatz, durch welchen es endlich möglich geworden wäre, in der Verschwendung so weit zu gehen, dafs man den Mörtel zum Bewurf der inneren Wände mit derbgekneteтem Amber vermischt hätte, damit sich ein lieblicher Duft über den Betenden verbreitete. Mit diesen Sagen scheint die erstere von dem christlichen Meister ganz gleichen Werth zu haben; es bedarf keiner besonderen Erwähnung, wie unwahrscheinlich dieselbe ist, und wie sie im Gegentheil nur bemerkenswerth erscheint in Betracht des Volkscharakters, von dem sie ausgegangen ist. Entweder sah man das Gebäude als ein so aufserordentliches Werk an, dafs man dasselbe weniger sich selbst, als einem Fremden zutrauen wollte, oder, was das Wahrscheinlichere sein möchte, es liefs sich in diese Sage eine durch gewaltsame Bedrückungen gereizte Gehässigkeit gegen Ahmed aus, indem ihm so der Vorwurf gemacht wurde, dafs er mit einem verachteten Ungläubigen verkehrt und denselben seines Vertrauens gewürdigt habe. Wahrscheinlich waren früher die einzelnen Verzierungen noch bunt übermalt.

I. 25. u. 26. Eingelegte Marmorarbeiten in dem Grabgebäude des Sultan Chairbeck zu Kairo.

Chairbeck starb 1521; während seiner Regierung hatte er sich sein Grabgebäude in der Vezierstrafse aufführen lassen; es war sehr reich und prachtvoll ausgeziert, und ist mit einer der schönsten Kuppeln geschmückt; jetzt leidet das Gebäude durch Vernachlässigung, die Marmorbekleidung im Innern ist an mehreren Stellen abgeschlagen, und der eingelegte Fufsboden nur noch stückweise vorhanden.

Chairbeck hatte sich bei dem Volke verhafst gemacht; die Sage erzählt, dafs man ihn mehrere Tage nach der Bestattung in seinem Grabe schreien gehört habe; leicht ist es möglich, dafs ihn seine Gegner lebendig hatten begraben lassen. Zu diesem Gebäude gehört noch die Verzierung auf dem Blatte I. 60.

I. 27. u. 28. Verschiedene Gegenstände von dem Grabgebäude und aus der Moschee des Ibrahim Aga.

Beide Gebäude sind wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, wie bereits bei Gelegenheit eines anderen Blattes angegeben, erbaut worden. Die auf dem letzten Blatte dargestellten Gegenstände sind emailartig auf Ziegelsteinen eingebrannt.

I. 29. u. 30. Stuckverzierungen aus der Moschee Mamhammed en Nassr zu Kairo.

Mamhammed en Nassr, Sohn des Galaon el Alfi, kam 1298 zum zweiten Male zur Regierung, nachdem er früher durch die Mamelucken seines Vaters Ketboga und Lagjin verdrängt worden war; nach vielen Streitigkeiten setzte er sich endlich 1310 in dem Besitz seiner Herrschaft fest, und lebte bis 1341. Die bemerkte Moschee liefs er 1312 erbauen und hat sich in den nachfolgenden Zeiten seiner Regierung durch vielfache Bauunternehmungen berühmt gemacht.

I. 31. Luftfenster in der Moschee des Hakim zu Kairo.

Siehe Blatt I. 14. die beiden Fenster, welche hier nachgebildet sind, gehören mit zu dem älteren Theil dieses Gebäudes, und sind also zu Anfang des 11ten Jahrhunderts gefertigt worden.

I. 32 u. 33. Marmorbekleidung aus der Moschee Gismahs zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte I. 3.

I. 34. Stuckverzierung in der Moschee el Mas (Elmas).

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte I. 16.

I. 35. Stuckverzierung in der Moschee des Hassan zu Kairo.

Es ist dieses Gebäude durch die Höhe seiner Thürme und durch die Ausdehnung seiner Kuppel, das sich am bedeutendsten auszeichnende in Kairo; der Bau desselben wurde 1356 angefangen und in drei Jahren zu Ende geführt; es hat jetzt nur zwei Thürme, der Anlage nach sollte es vier erhalten, doch da der Thurm bei dem Hauptportal einstürzte und viele Menschen erschlug, und da Hassan selbst 33 Tage nach diesem Unfall (im 22sten Jahre seines Alters) umgebracht wurde, so blieb der Bau der Thürme liegen. Hassan war der Sohn des Mamhammed en Nassr, ein Enkel des Galaon el Alfi.

Bei fünf arabischen Gebäuden haben wir eine Angabe über die Länge der Bauzeit: Die Moscheen Tolun, Laszar, die gegenwärtige Hassan und die Moschee des Barkuk (1414 — 1417), von welcher letzteren hier keine Details aufgenommen sind, bedurften jede vom Anfang bis zur Vollendung drei Jahre, und die Moschee Hassanin wurde in sieben Jahren gebaut. Es ist dieses eine sehr kurze Zeit bei der grofsen Ausdehnung dieser Gebäude und der kaum zu übersehenden Masse von Verzierungen; doch wird dieser besonders im Gegensatz zu den Kirchen im Mittelalter so sehr kurze Zeitaufwand weniger befremdend sein, wenn man bedenkt, dafs das Klima bei den arabischen Gebäuden keine Störungen und Unterbrechungen durch Winter und Witterung machte, dafs vielmehr ununterbrochen fortgebaut werden konnte, und dafs überdies an der Spitze der ganzen Unternehmung der despotische Wille eines Sultans stand, dem es, je mehr er sich in seiner hohen Würde unsicher fühlte, um so mehr um Eile und die möglichste Beschleunigung eines Werkes zu thun sein mufste, das er sich und seiner Ehre zur Verewigung aufführen liefs.

Die hier mitgetheilte Rosette ist in der Mitte eines Frieses angebracht, der eine colossale Inschrift als Verzierung enthält.

I. 36. u. 37. Mosaik-Wandbekleidung im Grabgebäude des Galaon el Alfi zu Kairo.

Galaon liefs 1282 sein Bimarestan aufführen, ein Hospital, das zur Aufnahme von Kranken, Alterschwachen und Irren bestimmt ist, das eine sehr grofse Ausdehnung hat, und auf der südlichen Seite durch eine Moschee, auf der nördlichen durch das bemerkte Grabgebäude eingeschlossen wird.

Aus Rücksichten der Reinlichkeit ist es bei den Arabern gewöhnlich, dafs in ihren zu gottesdienstlichen Zwecken aufgeführten Gebäuden die unteren Theile der Wände nicht bemalt, sondern mit Marmor bekleidet sind, oder mit anderen dauernden Materialien, die oft und leicht und ohne darunter zu leiden abgewaschen werden können. In einzelnen abgetheilten Feldern sind dann Verzierungen angebracht und zwei derartige Füllwerke sind auf den gegenwärtigen Blättern dargestellt. Die feinen weifsen Linien, welche die Goldbänder einschliefsen, sind Perlmutter, die anderen Farben theils Marmor, theils Glaspaste.

I. 38. Borden aus wollenem Tuch zusammengenäht aus der Moschee Hassanin zu Kairo.

In der bemerkten Moschee befindet sich ein Grab, das andächtig verehrt wird; um dasselbe ist ein vergoldetes Eisengitter gestellt, zwischen dessen oberen Spitzen die hier nachgebildeten Borden aufgehängt sind. Sie sind ganz in derselben Weise gemacht, wie der Teppich auf dem Grabe des Gaid Bee, und ich verweise deshalb auf die Bemerkungen zu dem Blatte I. 2. Auch bei diesen Borden schneiden sich die gleichen Formen in verschiedenen Farben gegen einander aus, und ist nur hier die Linie der Zusammenfügung jedesmal noch besonders durch eine dritte Farbe hervorgehoben. Ueber das Alter dieser Verzierungen weifs ich nichts Bestimmtes anzugeben, über die Moschee Hassanin sind einige Notizen in den Bemerkungen zu dem Blatte I. 54. angegeben.

I. 39. u. 40. Wandfläche in Stein ausgehauen an dem Grabgebäude des Emir Kebir bei Kairo.

Ich habe es nicht ermitteln können, welchem von den circassischen Mamelucken der Ehrentitel Emir Kebir (der grofse oder starke Emir) beigelegt worden war. Das Gebäude steht dicht neben dem Grabgebäude des Sultan Inal, der 1461 gestorben ist, und beide Werke sind füglich als gleichzeitig zu betrachten.

Auf den ausgehauenen Verzierungen sah man noch die Spuren einer früheren theilweisen Vergoldung, der Grund ist angemalt.

I. 41. Verzierung von Erz an der Thüre einer kleinen Moschee vor Bab el Nassr zu Kairo.

An mehreren Moscheen sind die Portale mit Thorflügeln von Erzgufs geschlossen, bei vielen anderen Moscheen sind die Thore von Holzwerk, welches dann mit einzelnen Erzstücken überkleidet ist. Ein Beispiel der letzteren Art ist das gegenwärtige, in allen Vertiefungen ist das unterliegende Holz sichtbar. Ueber die Zeit, in der diese Arbeit etwa gemacht sein möchte, weifs ich nichts Näheres zu bestimmen.

I. 42. Mosaik-Wandbekleidung in der Moschee Lashar zu Kairo.

Die Moschee Lashar wurde 969 — 972 erbaut, öftere Reparaturen an derselben werden namhaft gemacht, und bei Gelegenheit einer solchen sind wahrscheinlich auch die Mosaik-Arbeiten in derselben gefertigt worden. Wandbekleidungen und eingelegte Verzierungen von Marmor sind in den älteren Moscheen selten und wurden erst gegen Ende des 13ten Jahrhunderts häufiger in Anwendung gebracht.

I. 43. Holzvertäfelung aus der Moschee Lashar zu Kairo.

Einzelne vorstehende Stäbchen sind auf einer Fläche aufgenagelt und das Ganze ist dann übermalt. Diese Verzierung findet sich wie die auf dem Blatte I. 8. angegebene an dem Mamber oder Redepult, und in Betracht desselben verweise ich auf die Bemerkungen zu dem genannten Blatte.

I. 44. Rosetten an den Portalen verschiedener Moscheen zu Alessandria.

Diese Verzierungen sind in den Kalkbewurf der Wände eingeschnitten, und der tiefer liegende Grund ist dann roth angestrichen.

I. 45. Uebermalte Holzvertäfelung an einem Privathause in Siket el Giamellia zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte I. 5.

I. 46. Stuckverzierungen aus der Moschee Mamhammed ge Woalli zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu den Blättern I. 6. u. 7.

I. 47. Rosette in Stein gehauen an dem westlichen Portal der Moschee des Sultan Hassan zu Kairo.

Einzelne Notizen über dieses Gebäude sind in den Bemerkungen zu dem Blatte I. 35. angegeben.

I. 48. Stuckverzierungen in der Moschee el Mas (Elmas) zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte I. 16.

I. 49. Fufsboden und Bänder in den Wandflächen aus der Moschee Si Gianeb zu Kairo.

Diese Moschee gehört, ihrer Form nach zu urtheilen, in die Gruppe der neueren Moscheen, und dürfte etwa nur 100 — 150 Jahre alt sein. Der Fufsboden ist aus weifsen, grauen und schwarzen Marmorstücken zusammengesetzt, so dafs weifse und graue durchlaufende Streifen entstehen, die sich in der Art

ihrer Windung ganz gleich sind. Die beiden Bänder sind gemalt, und es ist sich bei denselben statt der grauen Farbe eine blaulich gräuliche zu denken.

I. 50. Luftfenster aus Holzstäbchen an verschiedenen Privatgebäuden zu Kairo.

Das Bedürfniſs kühler Räumlichkeiten hat in dem heiſsen Klima eigenthümliche Vorkehrungen veranlaſst, wodurch die Zimmer Zugluft erhalten, und doch gegen das Eindringen der Sonnenstrahlen geschützt sind. Schon bei einigen früheren Blättern dieses Werks ist auf eine solche Vorkehrung aufmerksam gemacht worden, und statt der Marmorplatten, aus welchen jene Luftfenster gefertigt waren, sind die auf dem jetzigen Blatte dargestellten aus Holzstäbchen zusammengesetzt. Eine gewisse Unerschöpflichkeit, die das Gleiche in immer anderer Weise bewerkstelligen will, ist ein Grundzug der arabischen Bau-Verzierungen, und zeigt sich vornehmlich wieder an solchen Luftfenstern, die in beinahe unzähligen Veränderungen anders und beständig verändert gemacht sind. Nicht selten haben sich dabei die Arbeiter in einer räthselhaften Zusammensetzung gefallen; so sind hier bei dem oberen Gegenstande alle einzelnen Stäbchen durch Stifte an einander genagelt, und man kann es nicht finden, wo der Anfang zu machen ist, um eine solche Zusammensetzung auszuführen. Leider hat mich der Raum dieses Werkes beschränkt, so daſs ich statt der vielen Beispiele der Art, die ich mir notirt habe, nur drei mittheilen konnte.

I. 51 u. 52. Steingitter aus der Moschee Mamhammed ge Woalli zu Kairo.

Aus der gleichen Veranlassung wie die Luftfenster sind diese Steingitter entstanden; sie füllen zwischen einzelnen Pfeilern, bis etwas über Menschenhöhe, die Oeffnungen der Räumlichkeiten so aus, daſs man in ihrem Schutz luftig und doch im Schatten spazieren gehen kann. Ueber das Gebäude, an dem sie sich befinden, siehe die Bemerkungen zu den Blättern II. 6. u. 7.

I. 53. Verzierungen aus glasirten Backsteinen gefertigt, zu Allessandria.

Nur selten kommt es bei den Arabern vor, daſs die Bau-Construction oder das Material auf die Form der Verzierungen bedingend eingewirkt hätte, und wenn es der Fall ist, so bemächtigt sich doch gleich wieder die Phantasie der Künstler des Gegenstandes so lebhaft, daſs man zweifelhaft wird, ob die Construction die Veranlassung zur Verzierung war, oder ob nicht vielmehr das umgekehrte Verhältniſs obgewaltet habe. Es scheint oft so, als ob die Araber nur gebaut hätten, um für ihren lebhaften Formensinn einen Spielraum zu finden, oder als ob ihnen das Mittel zum Zweck selbst geworden wäre. Eine Bestätigung dieser Sätze findet sich in vielen Details und besonders auch in der Art, wie die Araber durch verschiedenartige Gruppirung ihrer Steine aus gebrannter Erde die mannichfaltigsten Formen entwickeln. Oft sind derartige Steine an den vorliegenden Theilen ihrer Oberfläche farbig glasirt, oft auch sind sie in der Masse gefärbt; die weiſse Fuge des Mörtels wird dann an den Stellen, wo sie sichtbar sein soll, etwas vorstehend aufgetragen und angestrichen, an den anderen Stellen aber glatt abgerieben und nach der Farbe der Steine gefärbt. Aus der groſsen Menge derartiger Verzierungen habe ich hier nur einige wenige aufnehmen können; das Bestreben, in verschiedenen Farben identische Formen an einander zu reihen, zeigt sich auch hier wieder. In Kairo sind diese Verzierungen selten, sie finden sich nur in den andern Städten Aegyptens, wo mehr mit Backsteinen gebaut wird.

I. 54. Mosaik als Wandbekleidung aus der Moschee Hassanin zu Kairo.

Diese Moschee wurde von Bibars 1266 erbaut, und, wie bereits angegeben, in 7 Jahren beendet. Die gegenwärtige Mosaik-Verzierung ist nicht in Glaspasten, sondern aus farbigen Marmorstücken ausgeführt: die Zeit ihrer Anfertigung dürfte füglich in die genannten Jahre zu setzen sein.

I. 55. Stuckverzierungen aus verschiedenen Moscheen zu Kairo.

Die hier nachgebildeten Gegenstände finden sich in vielfachen Wiederholungen, die zum Theil nur wenig verändert sind, an alten und neueren Moscheen; zuweilen sind die hier erhoben dargestellten Theile vertieft und dagegen die vertieften erhoben ausgeschnitten, zuweilen auch sind diese Theile noch einmal in

sich gegliedert, so dafs die vorstehenden Stäbchen breiter werden und in ihrer Mitte dann der Länge nach noch einmal durchgeschnitten sind. Diese Formen enthalten mitunter wie Samenkörner die Keime zu vielen anderen; so ist füglich die obere dieser Verzierungen, wie bereits angegeben, als das Thema zu betrachten, aus dem die Gegenstände auf den Blättern I. 8 u. 13. als Variationen hervorgegangen sind.

I. 56. Sculptur-Verzierungen vom westlichen Portal der Moschee des Sultan Hassan zu Kairo.

Ueber dieses Gebäude siehe die Bemerkungen zu dem Blatte I. 35.

I. 57. Verzierung der Decke in der Moschee des Galaon el Alfi auf der Citadelle zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu den Blättern I. 20 u. 21. Der untere Rand dieser Verzierung bildet in einem Viertelskreise umgebogen den Uebergang aus der vertikalen Wand in die horizontale Decke, er liegt übrigens in der Wirklichkeit nicht wie hier in einer Fläche, sondern besteht aus mehreren in flachen Winkeln gegen einander gelegten Flächen, wie sich denn auch die horizontale Decke nicht in einer graden Linie, sondern in den hier angegebenen Winkeln abschneidet.

I. 58. Linear-Verzierungen an verschiedenen Privatgebäuden zu Kairo.

Derartige Verzierungen finden sich in einer grofsen Menge und Mannichfaltigkeit ausgeführt, zum Theil sind sie nur in Farben angelegt, zum Theil auch auf Holzflächen durch aufgenagelte Holzstäbchen gebildet, die dann mit Farbe überstrichen sind. Auf mehreren Blättern, wie I. 5. 8. 43. u. 45., sind bereits Holzvertäfelungen dargestellt, die neben ihrem allgemeinen ästhetischen Zweck vielleicht noch die Absicht haben, auf gröfseren Holzflächen die Verbindungsfugen zu verstecken, und dem Holze selbst einen festeren Halt zu geben, was besonders dann nöthig wird, wenn es den Einwirkungen der Sonne ausgesetzt ist.

I. 59. Sculptur-Verzierung aus dem Grabgebäude des Galaon el Alfi zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu den Blättern I. 36. u. 37.

I. 60. Sculptur-Verzierung an dem Grabgebäude des Sultan Chairbeck zu Kairo.

Siehe die Bemerkungen zu den Blättern I. 25. u. 26. Die obere Verzierung ist am Aeufseren der Kuppel ausgehauen, und die untere auf einem Pfeiler zwischen zwei Fenstern.

Alt-Italienische Bau-Verzierungen.

II. 1. Mosaik-Fufsboden im Dom zu Orvieto.

In dem Mittelschiff der Kirche, nahe bei den ersten nach dem Chor führenden Treppen, liegt dieser Fufsboden; er hat im Verhältnifs der ganzen Grundfläche eine sehr kleine Ausdehnung, und ist vielleicht seiner Zeit nur als eine Probe angefertigt worden. Der Dom zu Orvieto wurde 1290 zu bauen angefangen, Lorenzo Maitani aus Siena, dem auch der Dom seiner Vaterstadt zugeschrieben wird, war der Baumeister desselben; er starb 1330 zu Orvieto, wie eine Inschrift, zu seinem Gedächtnifs errichtet, angiebt. Da der Dom schon 1321 seinen wesentlichen Theilen nach vollendet und eingedeckt war, so dürfte anzunehmen sein, dafs Lorenzo Maitani noch selbst diesen Fufsboden angeordnet habe, zu welcher Annahme zugleich auch die Formen desselben veranlassen.

II. 2. Wandmalerei in der Kirche S. Giovanni battista zu Urbino.

In der bemerkten Kirche haben die Brüder Laurentius und Jacobus von Santo Severino Fresco-Malereien ausgeführt, welche nach der daselbst befindlichen Inschrift 1416 gefertigt worden sind. Siehe die Inschrift bei Passavant in Rafael von Urbino I. 427. Die hier nachgebildeten Gegenstände stellen in dem Originale Teppiche und Gewandmalereien vor; einige ähnliche Verzierungen dieser Art sind auf dem Blatte II. 20. enthalten.

II. 3. Wandmalereien in der Kirche S. Francesco zu Assisi.

Der Bau dieser Kirche soll 1228 begonnen worden sein, und wahrscheinlich hat er bis 1236 gedauert; als Meister desselben wird Jacopo Alemanno namhaft gemacht, welchen man eigens für dieses Bauwerk von Friedrich II. erbeten habe. Die Geschichte dieses Jacob ist zweifelhaft, und vielfach bezweifelt worden, einzelne Theile des Gebäudes erinnern übrigens sehr bestimmt an deutsche Bauformen. Die Malereien in dieser Kirche, und zwar hier insbesondere in der oberen Kirche, werden dem Giotto (1276 bis 1336) zugeschrieben, doch äufsert sich Rumohr gegen eine solche Annahme, und glaubt, dafs sie um ein Jahrhundert später entstanden und Werke der aretinischen Schule seien. Unterhalb dieser Malereien sind die Wände mit Verzierungen geschmückt, welche Teppiche vorstellen, und wahrscheinlich nach den Angaben derselben Meister gefertigt wurden, von welchen jene Bilder herrühren, denn ähnliche Formen kommen in diesen an einzelnen Stellen bei Gewändern und dergleichen vor. Aufser dem gegenwärtigen Blatt enthalten noch die Blätter II. 6 7. 10. u. 11. Nachbildungen nach jenen Teppichen, und aus demselben Gebäude sind noch andere Theile der Verzierung auf folgenden Blättern nachgezeichnet: II. 12. 13. 18. 19. u. 24.

II. 4. Mosaik-Fufsboden im Dom zu Spoleto.

Die beiden hier mitgetheilten Fufsböden, die aus Stücken farbigen Marmors eingelegt sind, befinden sich zwischen mehreren theils älteren theils neueren Fragmenten in dem genannten Dome. Wahrscheinlich sind sie zur Zeit der Restauration desselben im 16ten Jahrhundert gefertigt worden.

II. 5. Mosaik-Verzierungen aus den Domen zu Neapel und zu Benevent.

Aus Glaspasten sind diese Verzierungen gefertigt und wahrscheinlich im 13ten Jahrhundert ausgeführt worden; der Dom zu Neapel wurde 1280 zu bauen angefangen, und die kleine Bühne im Dom zu Benevent, an welcher sich die beiden Mosaik-Streifen befinden, berechtigt durch ihre sonstigen Formen zu der Annahme, dafs sie in der bemerkten Zeit errichtet worden sei.

II. 6. u. 7. Wandmalereien aus der Kirche S. Francesco zu Assisi.

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte II. 3.

II. 8. u. 9. Marmor-Mosaik in den Fenstervertiefungen am Dom zu Florenz.

Nach einer an dem Dom befindlichen Inschrift wurde er 1298 zu bauen angefangen, und Arnulfo war der Meister desselben. Aus farbigen Marmorstücken sind diese Verzierungen eingelegt, die eine bewundernswürdige Wirkung machen, und manche Aehnlichkeit mit arabischen Mosaik-Arbeiten haben. Hierher gehören noch folgende Blätter dieses Werkes II. 36. u. 37. In dem Texte ist Seite 15 von diesem Gebäude die Rede und daselbst sollte in der obersten Zeile für „gerundete" gewundene stehen.

II. 10. u. 11. Wandmalereien in der Kirche S. Francesco zu Assisi.

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte II. 3.

II. 12. u. 13. Mosaik-Verzierungen aus der Kirche S. Francesco zu Assisi.

Ueber das Gebäude, in welchem sich diese Verzierungen befinden, siehe die Bemerkungen zu dem Blatte II. 3.

II. 14. 15. u. 16. Mosaik-Fufsböden in den Kirchen S. Maria Maggiore und S. Maria in Cosmedin zu Rom.

Derartige Fufsböden sind in den meisten Kirchen zu Rom ausgeführt; aus rothem Porphyr und aus grünem, gewöhnlich Serpentin genannt, aus Granit, Marmor und anderen Steinen sind sie zusammengesetzt. Grofse durchlaufende Bänder theilen meistentheils einen solchen Fufsboden in einzelne Felder ein, die dann zum Theil aus grofsen Platten Porphyr oder Granit bestehen, zum Theil durch Füllwerke aus kleinen Steinen ausgefüllt sind. Dieselben Formen wiederholen sich sehr oft und es sind hier die am meisten wiederkehrenden zusammengestellt. Wahrscheinlich sind diese Arbeiten im 12ten oder 13ten Jahrhundert verfertigt worden, sie blieben übrigens lange in Anwendung, denn auch im 15ten Jahrhundert wurden noch solche Fufsböden angefertigt.

II. 17. Mosaik-Fufsboden aus der Taufkapelle zu Pisa.

Dieses Gebäude wurde 1153 zu bauen angefangen und Dioti Salvi war der Meister desselben. Der hier mitgetheilte Fufsboden hat in der Verschlingung der Bänder eine Form, die mehrfach an arabischen Gebäuden vorkommt, und welche auf dem Blatte I. 31. als ein Luftfenster aus der Moschee des Hakim zu Kairo mitgetheilt ist. Eine sehr nah verwandte Art der Verschlingung findet sich auch in der Schlofskapelle zu Palermo und eben so in mehrfacher Anwendung in dem Dome zu Salerno. In der Unterschrift dieses Blattes sollte es statt $\frac{1}{8}$ der natürlichen Gröfse $\frac{1}{4}$ heifsen.

II. 18. u. 19. Mosaik-Wandbekleidung in der Kirche S. Francesco zu Assisi.

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte II. 3.

II. 20. Wandmalerei in der Kirche S. Giovanni battista zu Urbino.

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte II. 2.

II. 21. Gemalte Wandfläche hinter Fresko-Bildern am Rathhause zu Gobbio.

Diese Verzierungen sind wahrscheinlich im 15ten Jahrhundert ausgeführt.

II. 22. u. 23. Mosaik-Fufsböden aus der Kirche Or' S. Michele zu Florenz.

Es schliefsen diese Fufsböden das berühmte Tabernakel des Orgagna ein, welches nach einer an demselben befindlichen Inschrift 1359 beendet worden ist; sie bilden mit dem Tabernakel ein Ganzes, und sind somit auch wahrscheinlich als gleichzeitig anzunehmen. Die mittlere Verzierung auf dem ersten Blatte befindet sich in kleinerem Maafsstabe an dem Fufse des Taufsteins in S. Giovanni battista zu Florenz wiederholt. Hierher gehört noch das Blatt II. 60.

II. 24. Wandmalereien in der Kirche S. Francesco zu Assisi.

Siehe die Bemerkungen zu dem Blatte II. 3. Die hier nachgebildeten Malereien befinden sich in der unteren Kirche.

II. 25. u. 26. Mosaik-Verzierungen aus der Kirche S. Lorenzo fuori le mura bei Rom.

Diese aus Glaspasten gefertigten Arbeiten befinden sich in der genannten Kirche an der Rücklehne der marmornen Chorbänke, und sind daselbst in einzelnen Streifen eingelegt. Von allen derartigen Verzierungen sind diese, so weit es mir bekannt ist, am feinsten gearbeitet und aus den kleinsten Stücken zusammengesetzt. Nach einer Inschrift wurden jene Chorbänke 1254 gefertigt.

II. 27 — 30. Mosaik-Verzierungen aus dem Dom zu Monreale.

Dieser Dom wurde 1174 unter Wilhelm II zu bauen angefangen, und auf der Bronze-Thür, welche das Hauptportal schliefst, befindet sich eine Inschrift, welche angiebt, dafs dieses Gufswerk von Bonanno aus Pisa 1186 gefertigt worden sei; zwischen beiden Jahrszahlen mag also die Bauzeit für dieses Werk anzunehmen sein. Die hier mitgetheilten Mosaik-Verzierungen sind zum gröfsten Theil aus Glaspasten gefertigt, an einzelnen Stellen sind aber auch Porphyr und andere Stücke harter Steine mit verwendet.

II. 31. u. 32. Mosaik-Fufsböden aus der Kirche S. Giovanni battista zu Florenz.

Die Taufkapelle zu Florenz soll bereits im 6ten Jahrhundert erbaut worden sein, in den Jahren 1294 oder 95 wurde die Aufsenseite derselben von Arnulfo durch schwarzen und weifsen Marmor bekleidet, und vielleicht auch sind gleichzeitig mit dieser Bauveränderung neue Fufsböden im Inneren der Kapelle gefertigt worden, wenigstens dürften sie nach ihrem Styl zu urtheilen in diese Zeit zu setzen sein. Hierher gehören noch folgende Blätter dieses Werkes: II. 38. u. 39.

II. 33. 34. u. 35. Mosaik-Verzierungen aus der Kirche S. Miniato al monte bei Florenz.

Nach der Angabe einer im Fufsboden dieser Kirche befindlichen Inschrift wurde die äufsere Façade 1207 gefertigt. Gleichzeitig mit derselben ist die Ausführung der Fufsböden und sonstigen eingelegten Arbeiten um so mehr anzunehmen, da das Material und die Behandlung desselben, wie nicht minder die Anordnung und Verbindung der Formen sich vollständig entsprechen, und da jene Inschrift selbst ein Theil des Fufsbodens ist. Die grüne Farbe auf diesen Blättern sollte dunkler sein, denn es sind diese Theile aus Verde di Prato, einem schwärzlich grünen Marmor ausgeführt, an dessen Stelle zuweilen auch Stücke ganz schwarzen Marmors vorkommen. Hierher gehört noch das Blatt II. 59.

II. 36. u. 37. Mosaik-Bänder am Dom zu Florenz.

Siehe die Bemerkungen zu den Blättern II. 8 u. 9.

II. 38. u. 39. Mosaik-Fufsböden aus der Kirche S. Giovanni battista zu Florenz.

Siehe die Bemerkungen zu den Blättern II. 31 u. 32.

II. 40. Mosaik-Bänder an dem Glockenthurm neben dem Dom zu Florenz.

Der Grundstein zu diesem Thurm wurde am 9. Juli 1334 gelegt, Giotto war der Meister desselben, und nach dem Tode des Giotto 1336 wurde der Bau von Taddeo Gaddi weiter geführt. In horizontalen Streifen sind die hier nachgebildeten Bänder um den Thurm gelegt, und geben demselben einen reichen und ausnehmend zierlichen Schmuck.

II. 41. Malerei an Gewölbrippen in der Kirche S. Miniato al monte bei Florenz.

Diese Malerei ist an den Gewölbrippen in der Kapelle unter dem Haupt-Chor der Kirche ausgeführt. Spinello Aretino malte ums Jahr 1362 in der Sakristei neben dieser Kirche, und wahrscheinlich sind auch jene Decorationen von ihm, oder unter seiner Leitung gefertigt worden.

II. 42. Malerei an Gewölbrippen in der Kirche Santa Croce zu Florenz.

In einer von Taddeo Gaddi (lebte 1300 — 1350) gemalten Kapelle bei Santa Croce sind die Hauptrippen des Gewölbes in der hier nachgebildeten Weise verziert.

II. 43 — 46. Mosaik-Fufsböden aus der Markus-Kirche zu Venedig.

Der Bau dieser Kirche fällt in die Jahre 977 bis 1071, nach anderen Angaben soll erst 1043 zu bauen angefangen sein. Es ist sehr zu bezweifeln, ob die jetzigen Fufsböden noch aus jener Zeit herrühren, und es ist dies um so weniger anzunehmen, da vielfache Reparaturen an denselben fast beständig vorgenommen werden müssen; es scheint übrigens so, als wären, wie es noch heutzutage geschieht, bei den jedesmaligen Ausbesserungen und Erneuerungen die alten Formen beibehalten worden. Wahrscheinlich waren auch in diese Fufsböden, wie in den Basiliken zu Rom, grofse runde Platten von Porphyr, Granit und anderen harten Steinen eingelegt, die man, nachdem sie gesprungen und nicht wieder zu ersetzen waren, durch Kreisflächen anderer Art zu ersetzen suchte.

II. 47. u. 48. Mosaik-Bänder in der Markus-Kirche zu Venedig.

Diese Verzierungen finden sich theils auf dem Abakus verschiedener Kapitäle, theils auch in anderen Marmor-Gliederungen eingelegt; sie dürften wohl gleichzeitig mit der Kirche ausgeführt, und ihre Anfertigung zwischen den Jahren 977 und 1071 anzunehmen sein.

II. 49. u. 50. Mosaik-Rosetten aus der Vorhalle der Markus-Kirche zu Venedig.

Diese Rosetten bilden auf Goldgrund den oberen Schmuck zweier Kuppeln. Ob dieselben gleich nach Vollendung des Gebäudes oder erst später angefertigt worden sind, möchte schwer zu entscheiden sein, doch in jedem Fall dürfen sie mit zu den ältesten Mosaik-Zierden der Markus-Kirche gerechnet werden.

II. 51. u. 52. Mosaik-Verzierungen aus der Schlofskapelle zu Palermo.

König Roger liefs 1129 diese Kapelle erbauen, und 1140 wurde dieselbe eingeweiht. Die hier ausgeführten Mosaiken von Glaspasten sind das Schönste und Reichste, was in derartigen Arbeiten wohl geleistet worden ist.

II. 53 — 55. Glasmosaik an Decken und Wänden in der Markus-Kirche zu Venedig etc.

Siehe die Bemerkungen zu den Blättern II. 43 — 50.

II. 56. Marmormosaik im Fufsboden der Kirche S. Vitale zu Ravenna.

Diese Kirche wurde 547 erbaut; der Fufsboden derselben mufste später aufgebrochen und höher gelegt werden, und ist jetzt mit Stücken alter Mosaik-Arbeiten bedeckt, die an einzelnen Stellen mehr geordnet und zu regulären Figuren verbunden worden sind.

II. 57. u. 58. Marmormosaik im Fufsboden des Doms zu Ravenna.

Gegen Ende des 4ten Jahrhunderts wurde dieser Dom erbaut; viele Veränderungen fanden an demselben besonders 1734 und 1774 statt, so dafs von der ursprünglichen Form nur noch Weniges übrig geblieben ist. Nach einzelnen Fragmenten im Fufsboden sind die hier mitgetheilten Mosaiken zusammengestellt.

II. 59. Marmor-Mosaik im Fufsboden der Kirche S. Miniato al monte bei Florenz.

Siehe die Bemerkungen zu den Blättern II. 33 — 35.

II. 60. Sculptur mit eingelegter Glasmosaik am Tabernakel in der Kirche Or' San Michele zu Florenz.

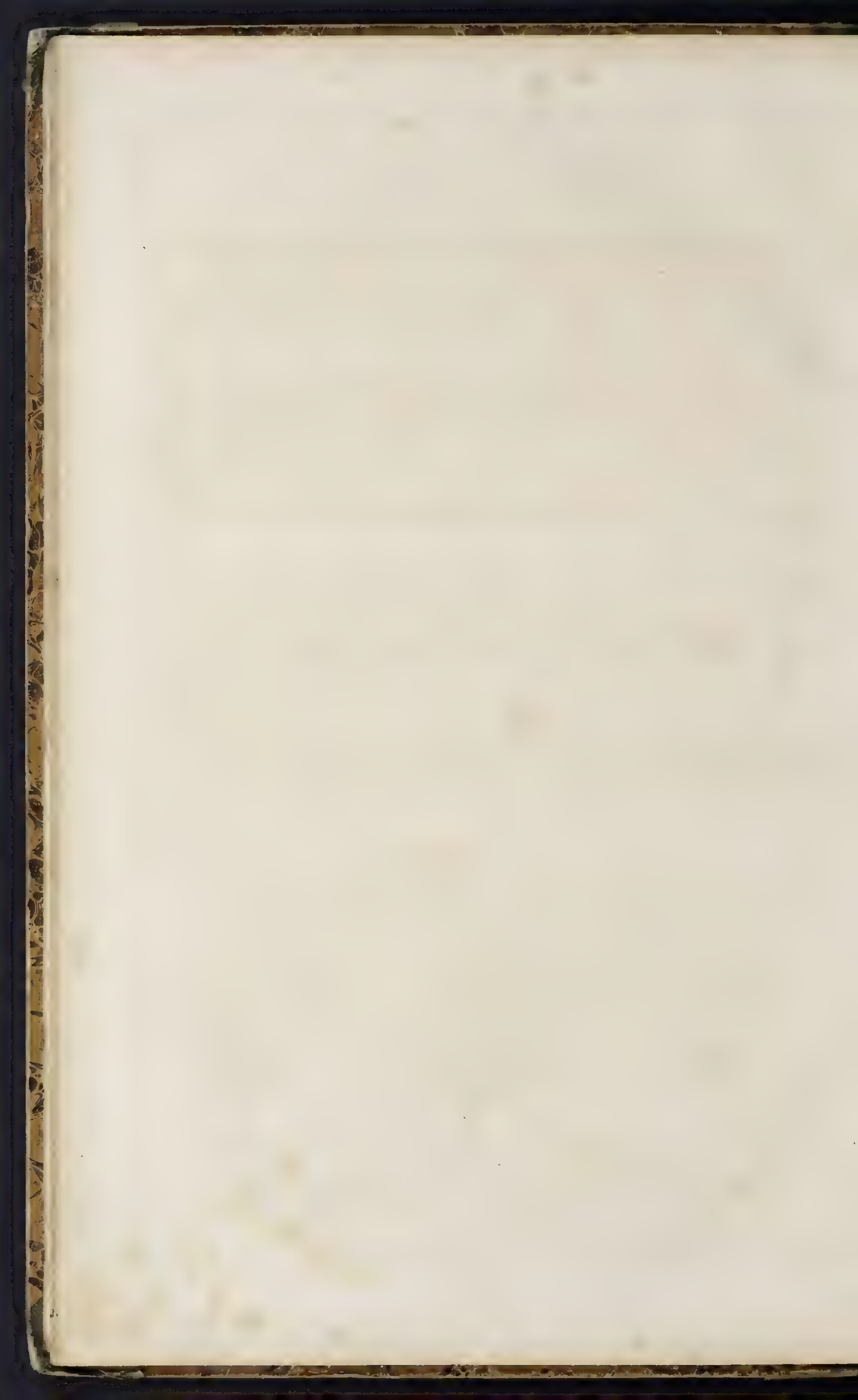
Siehe die Bemerkungen zu den Blättern II. 22. u. 23.

Arabische

und

Alt-Italienische

Bauverzierungen.









¼ der natürlichen Größe. Lithogr. u. Farbendruck b. H. Delius

Mosaikverzierungen über den Thüren an der Moschee Omu Sultan Schaban in Kairo.



I. 2.



Gemalter Teppich über dem Grabstein des Gani Bei bei Kairo.





Lithographie u. Farbendruck v. H. Delius

Marmormosaic an der Moschee Gismahs in Kairo.

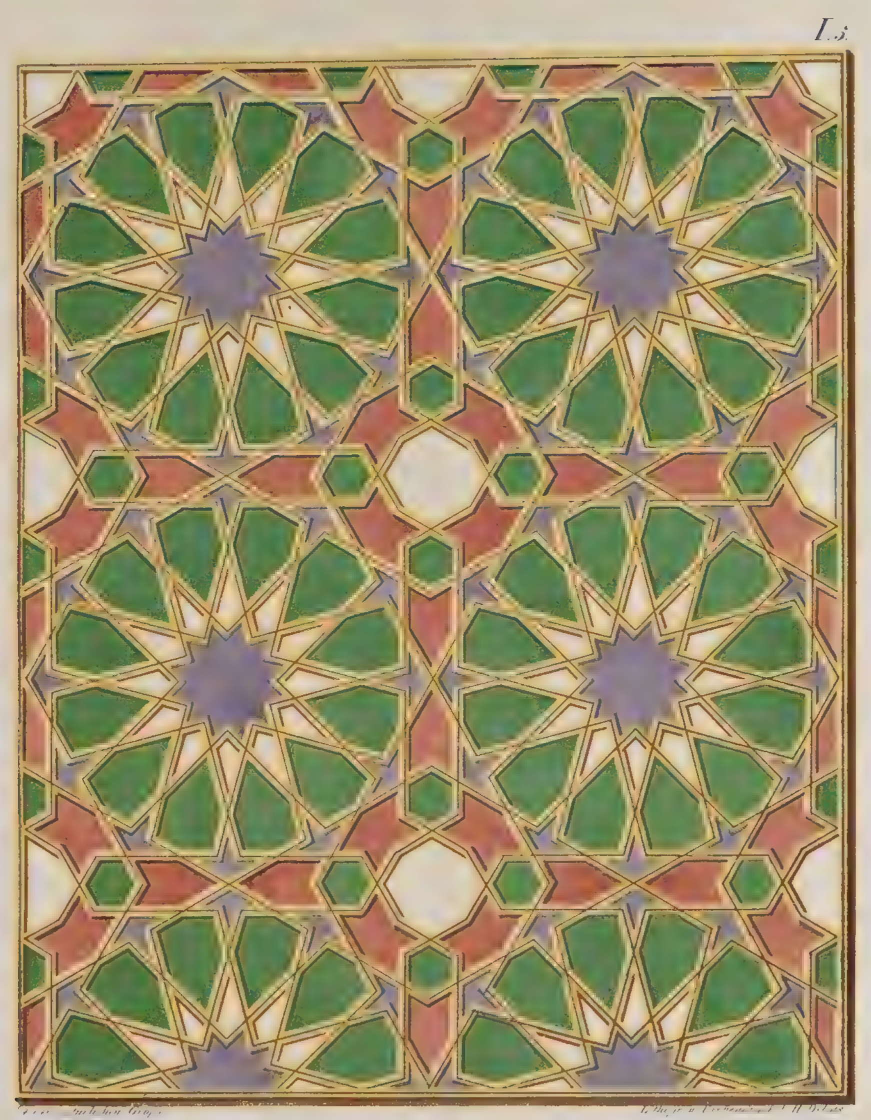
Vierter Theil der maurischen







L. 5.



Holzvertäfelung an einem Privathause in der Straße Tabanè in Kairo.



16



Luftfenster in der Moschee Mamhammed ge Walle zu Kairo



17

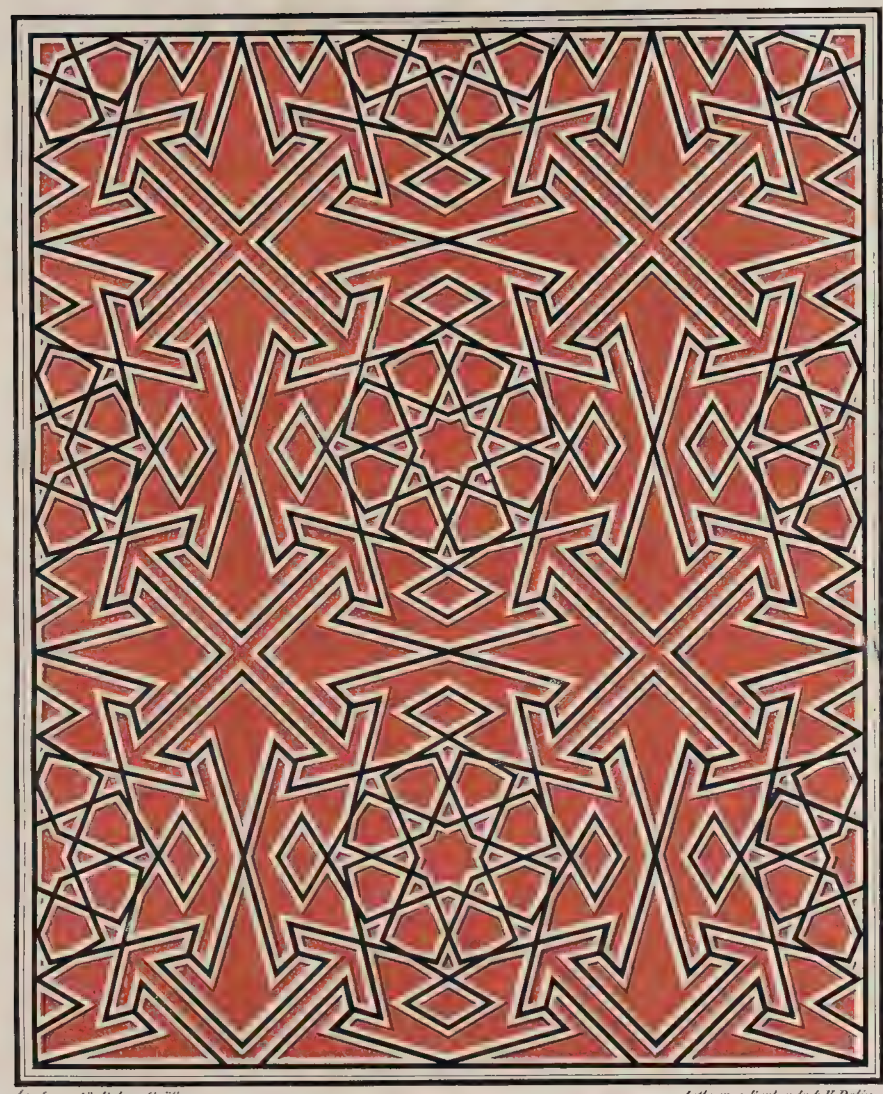


der natürlichen Grösse

Luftfenster in der Moschee Mamhammed



I. 8.



1/3 der natürlichen Größe. Lithogr. u Farbendr. b. H. Delius.

Holzvertäfelung aus der Moschee Ashar in Kairo.





1/5 der natürlichen Größe.

Moschee Omu Sultan Schaban.



1/4 der natürlichen Größe.

Moschee Gismahs.



1/5 der natürlichen Größe.

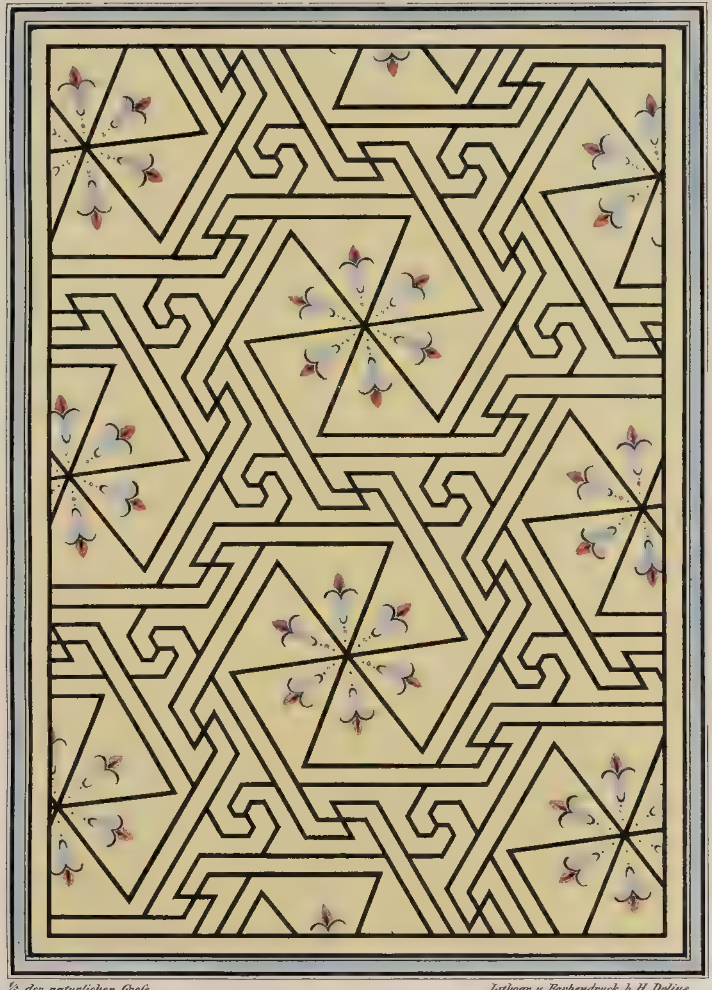
Moschee Schech Murschit.

Lithogr. u. Farbendruck bei H. Delius.

Mosaikverzierungen über den Portalen der genannten Moscheen in Kairo.



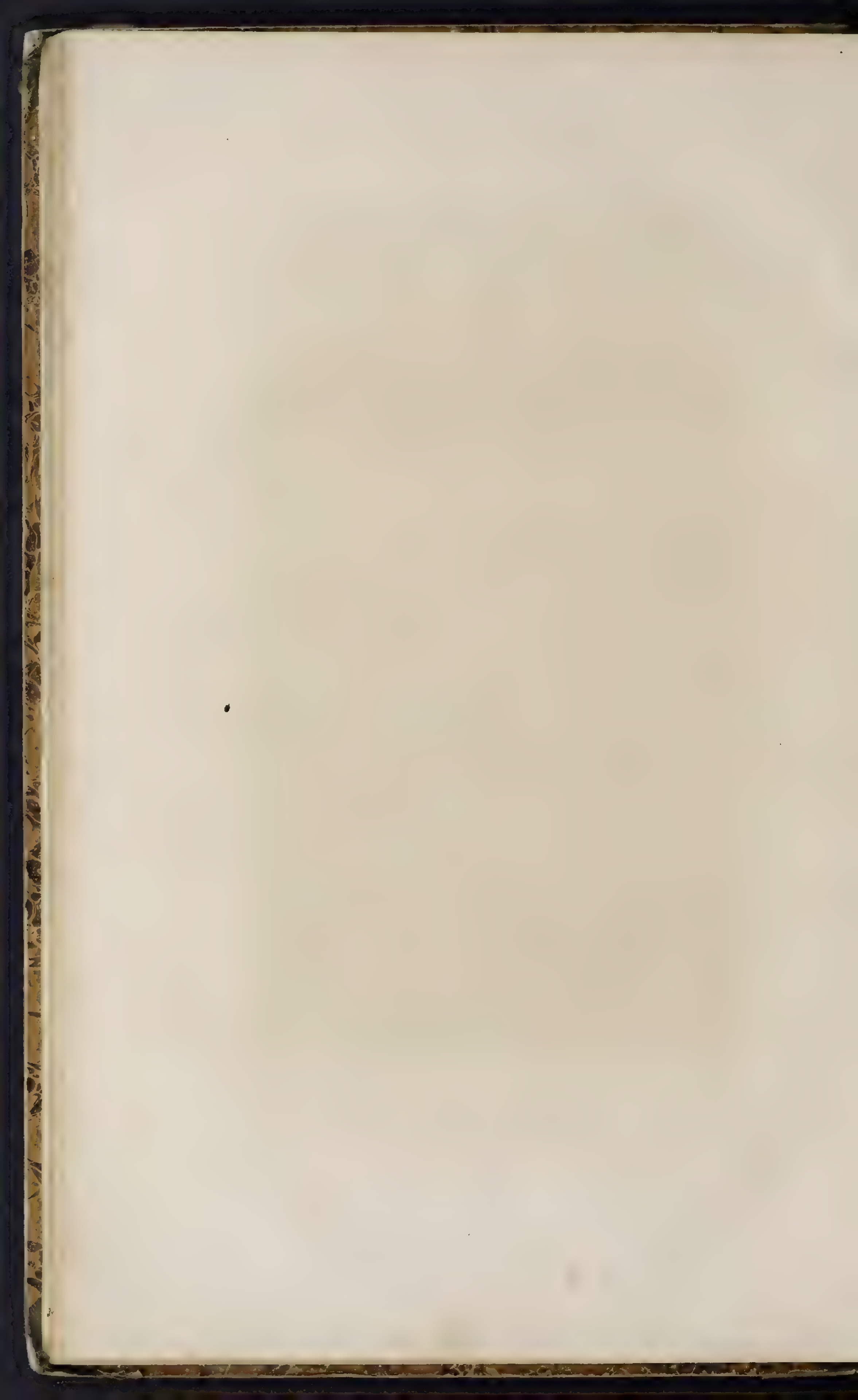
T. 10.



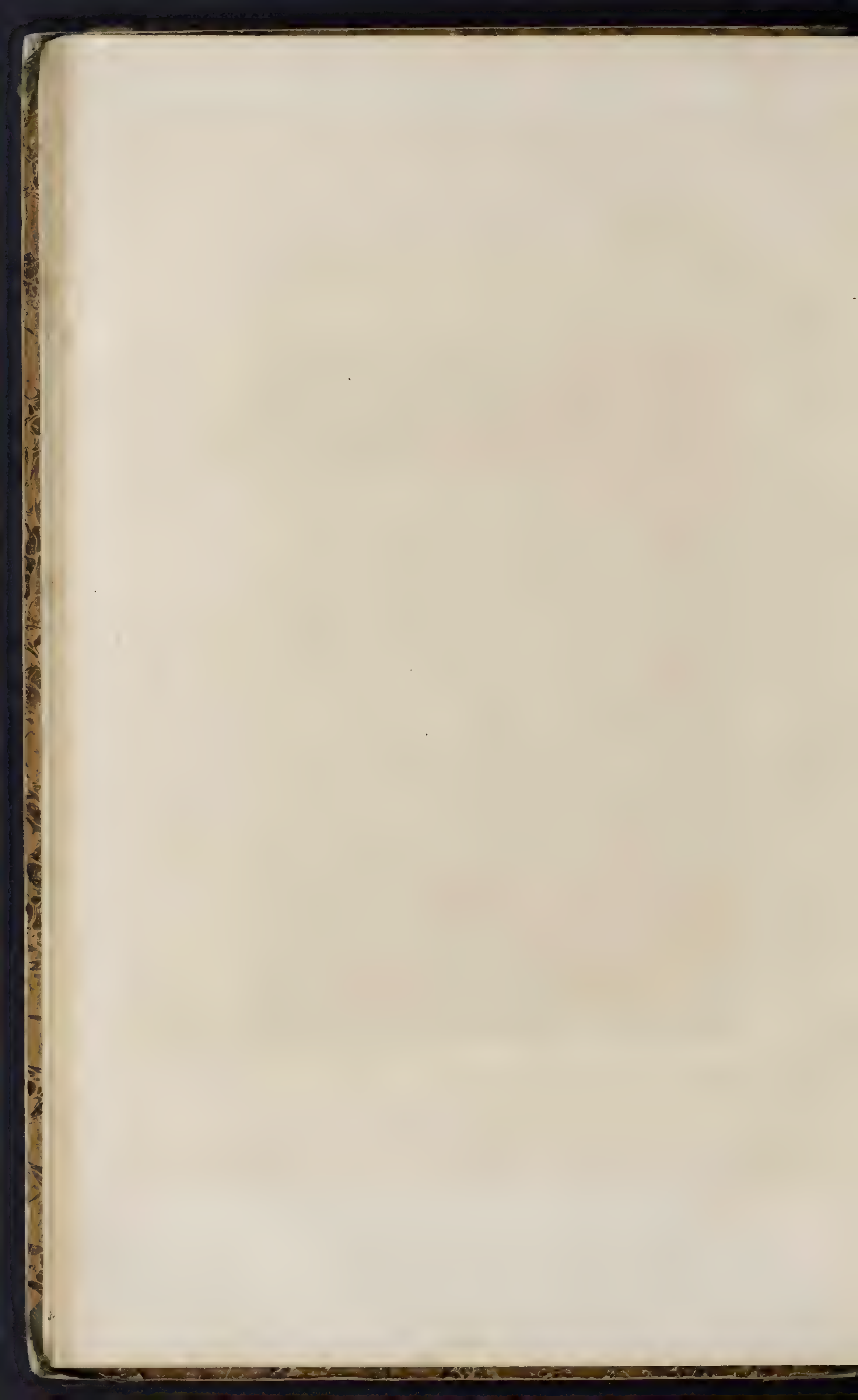
⅕ der natürlichen Größe

Lithogr. u Farbendruck b. H. Delius

Deckenmalerei aus einem Grabgebäude genannt el Gubbe bei Kairo.

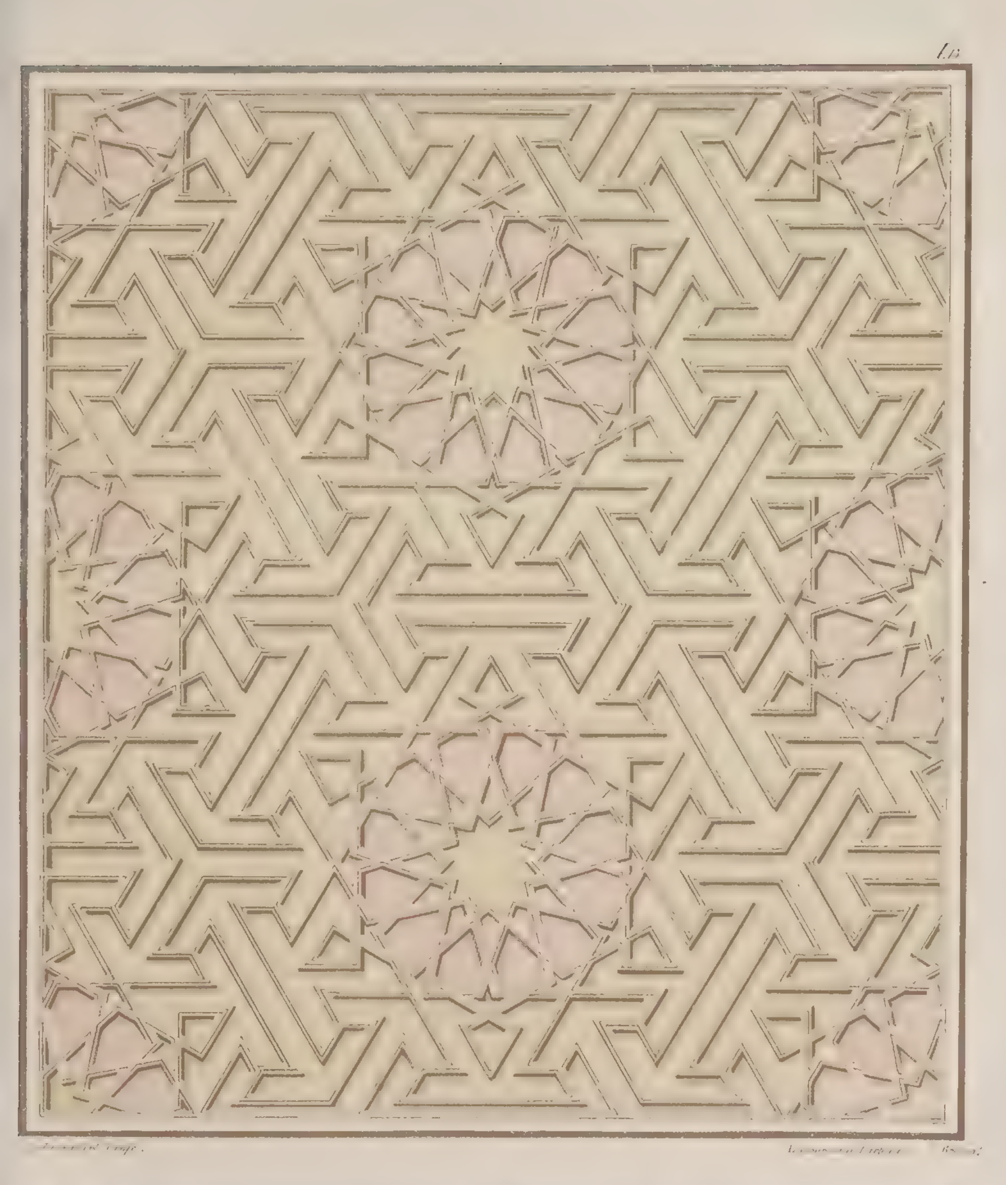












Wandfläche in Stein ausgehauen in der Moschee Hassan Ettahir zu Cairo



1



2



1 Verzierung in Stein an dem Portal der Moschee des Hakim zu Kairo
2. Schrift in Stuck ausgeführt im Inneren derselben Moschee





der natürlichen Grösse.

Wandverzierung im Grabgebäude des Ibrahim Aga zu Kairo.

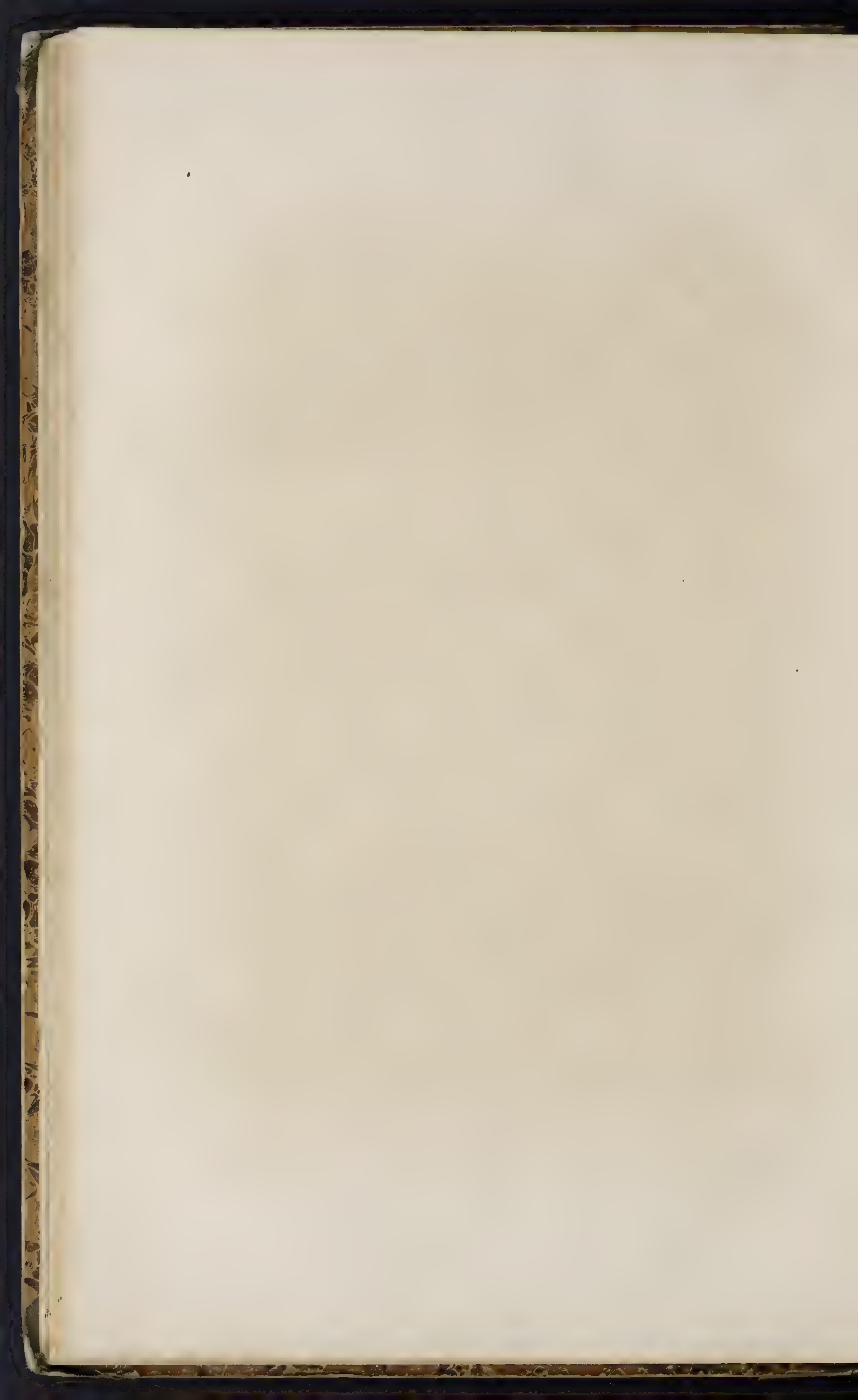




1/5 der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. v. A. Braun

Übermalte Stuckverzierung in der Moschee El Mas zu Kairo

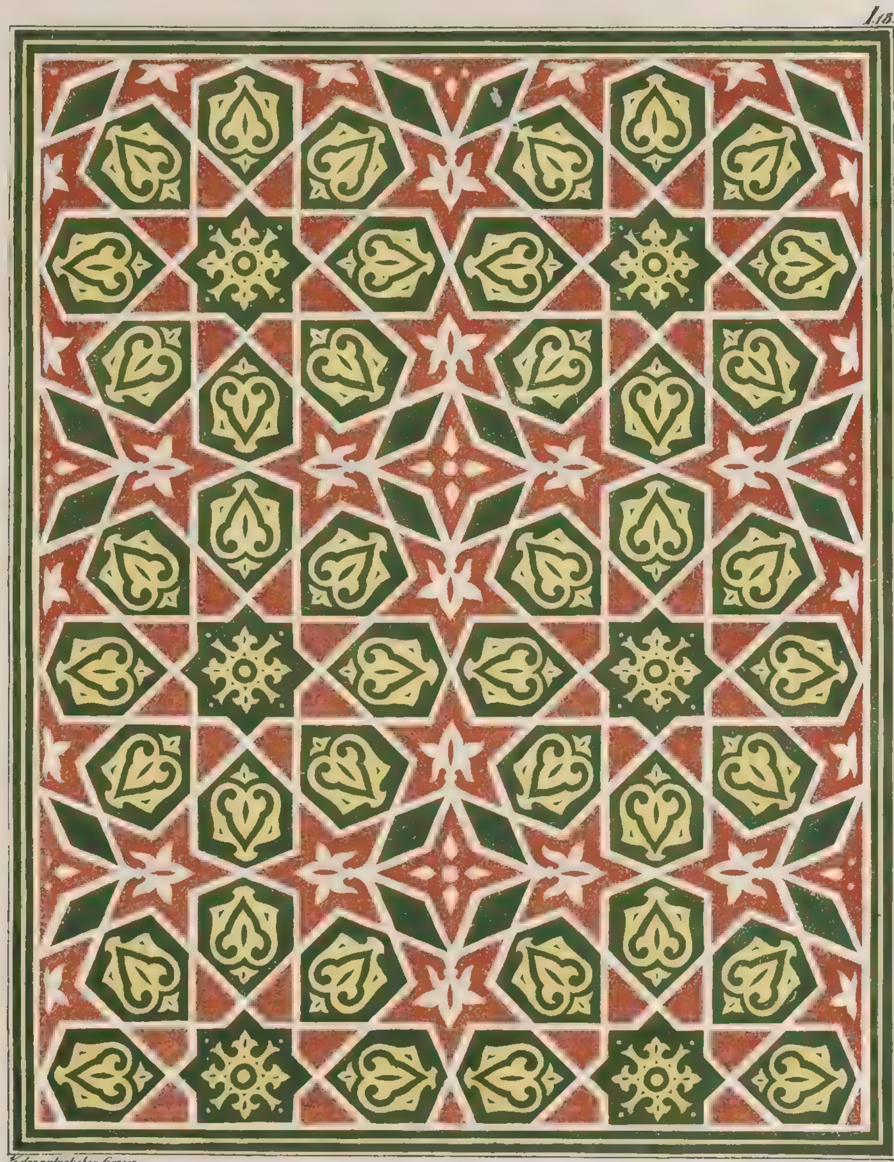




Stuckverzierung im ältesten Theil der Moschee des Amr bei Kairo



I. 18.



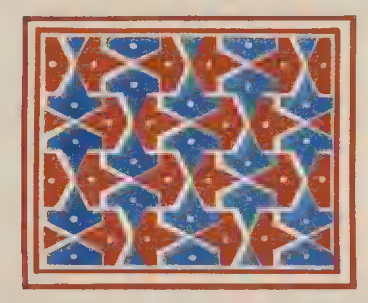
⅓ der natürlichen Grösse

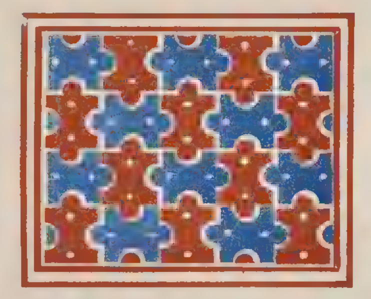
Lith. u. Farbendr. v. W. Braun

Wandmalerei in der Moschee des Abu Sud i Kierheh bei Kairo.











Lith. u. Druck v. W. Braun.

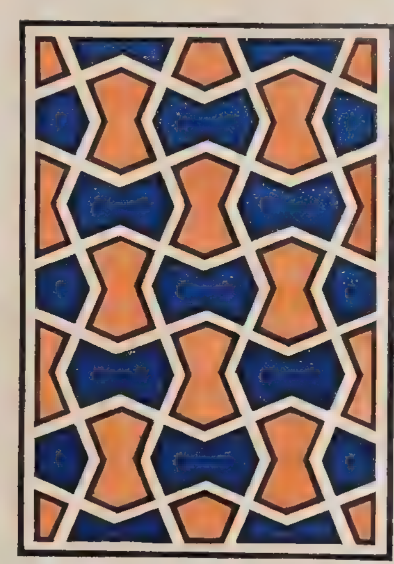
Wandmalereien in der Moschee des Abu Sud i. Kierkeh bei Kairo.



I. 20.







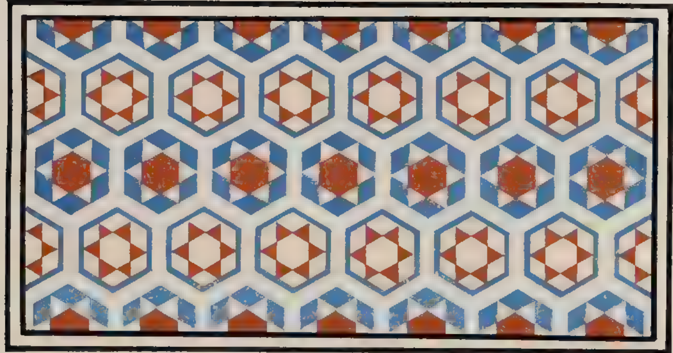


⅓ der natürl. Grösse.

Lith und Druck v. W. Braun.

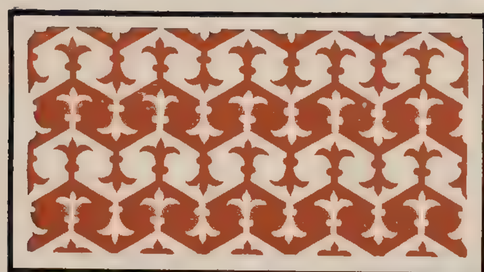
Mosaik aus der Moschee des Galaon el Alfi auf der Citadelle zu Kairo.







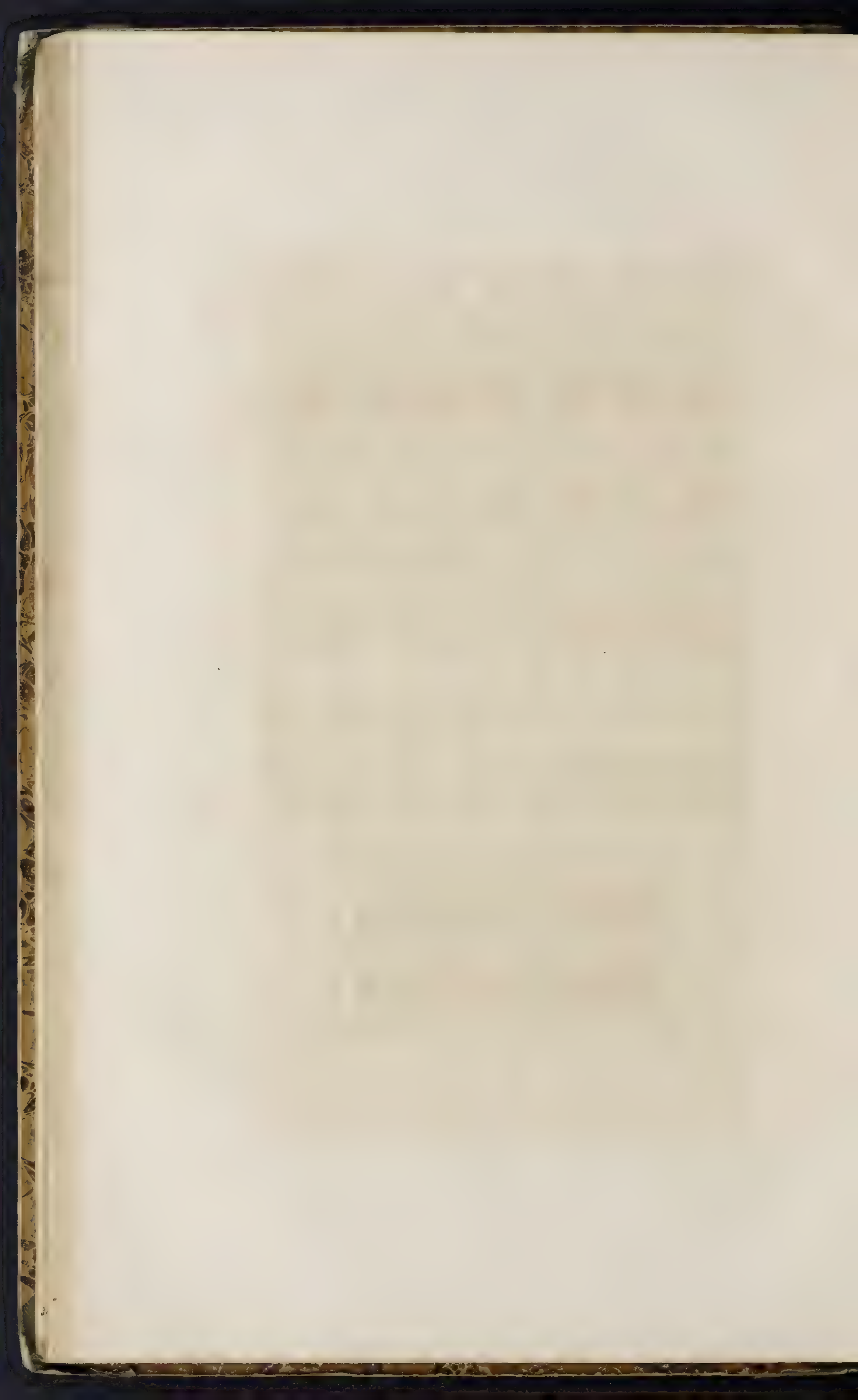


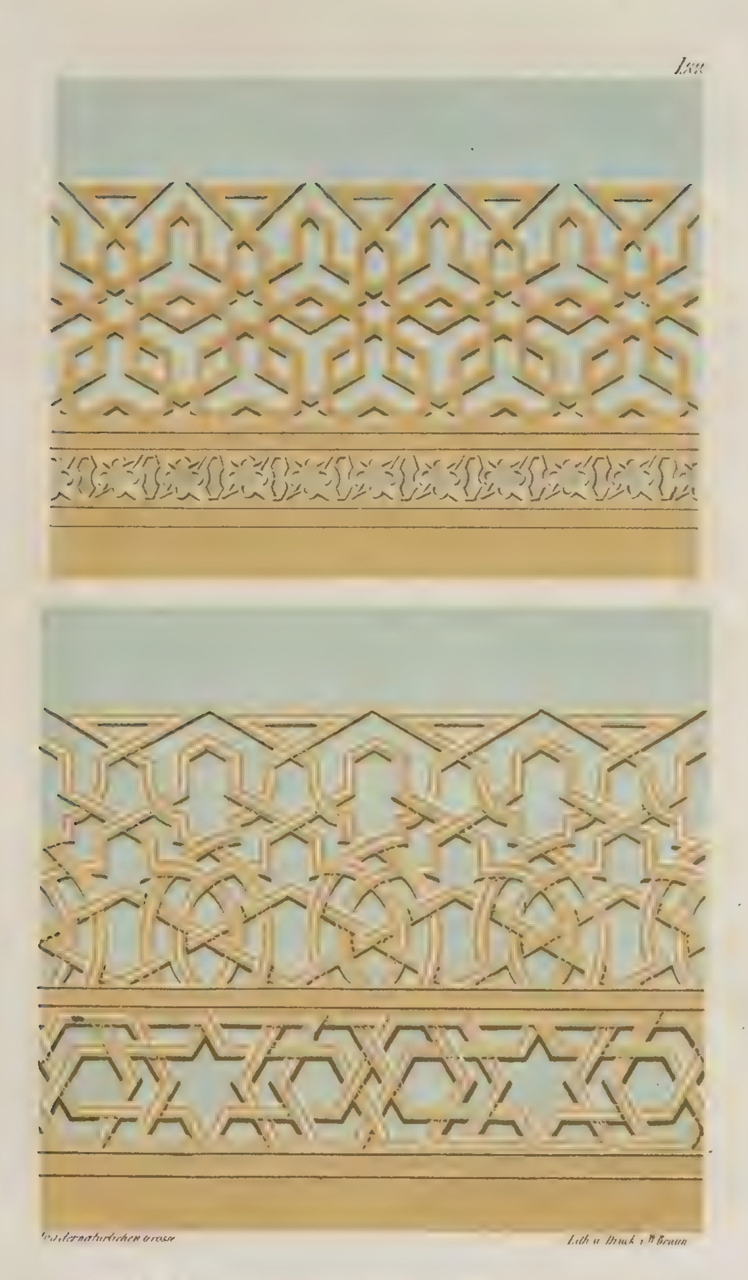


1/4 der nat. Grösse

Lith. u. Druck v. W. Braun.

Mosaik aus der Moschee des Galaun el Alfy auf der Citadelle zu Kairo.



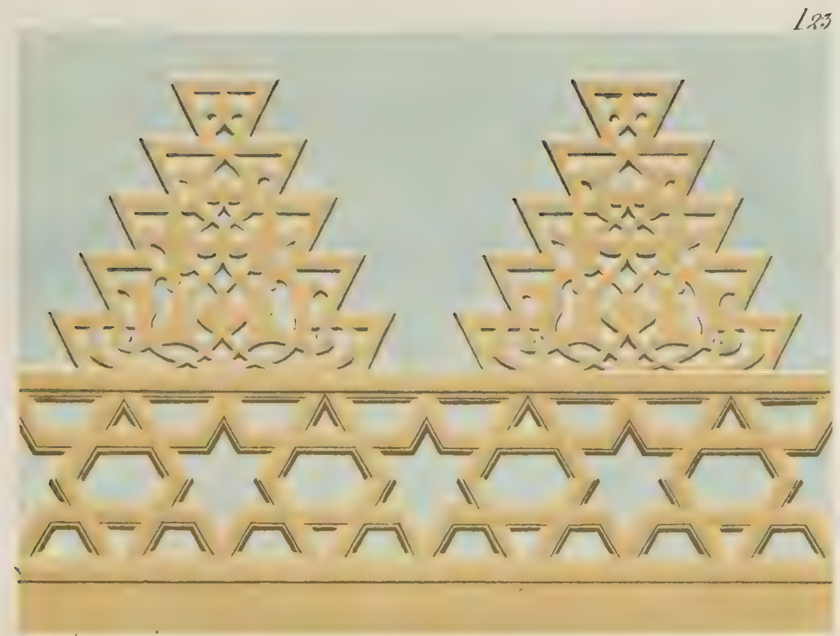


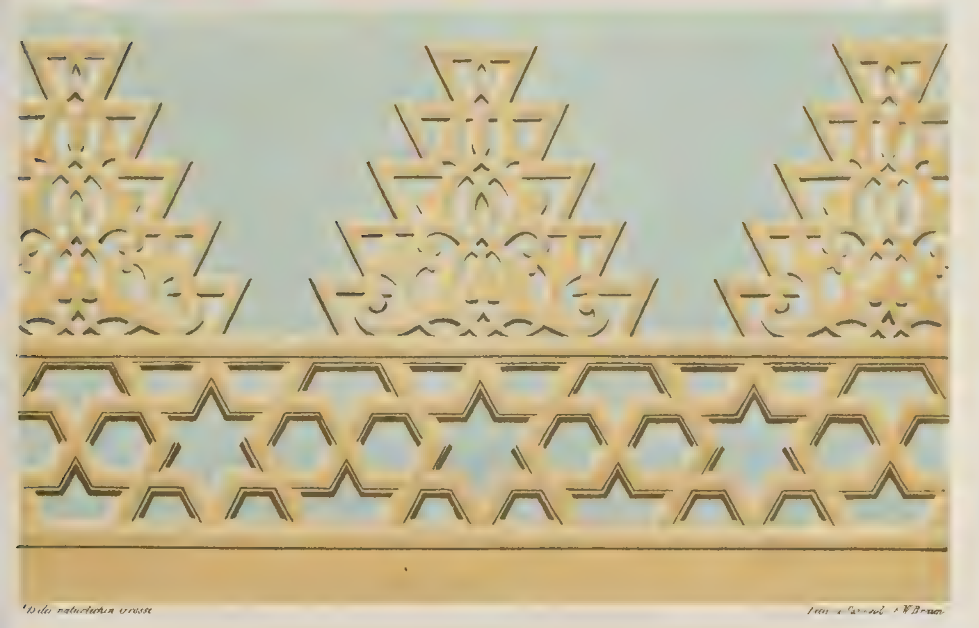
[illegible] der natürlichen Grösse

Lith. u. Druck v. W. Braun

Durchbrochene Mauerzinnen aus den Moscheen Ashar u. Ulma zu Kairo







1/15 der natürlichen Grösse

Durchbrochne Mauerzinnen aus der Moschee Lashar zu Kairo.



T. 24.





… natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. v. Braun

Verzierungen in Stuck gearbeitet aus der Moschee Ibn Tolun (Toloun) zu Kairo



I. 25.



½ der nat: Grösse

Lith u Druck v W. Braun.

Marmor Bänder zwischen den Wandflächen in dem Grabgebäude des Sultan Chairbeck zu Kairo.





$\frac{1}{3}$ der nat. Grösse

Lith u Druck v W. Braun

Marmor-Fussboden in dem Grabgebäude des Sultan Chairbeck zu Kairo.





Luftfensterchen m. Mosaik-Einfassung an dem Grabgebäude des Ibrahim. Aga. ~

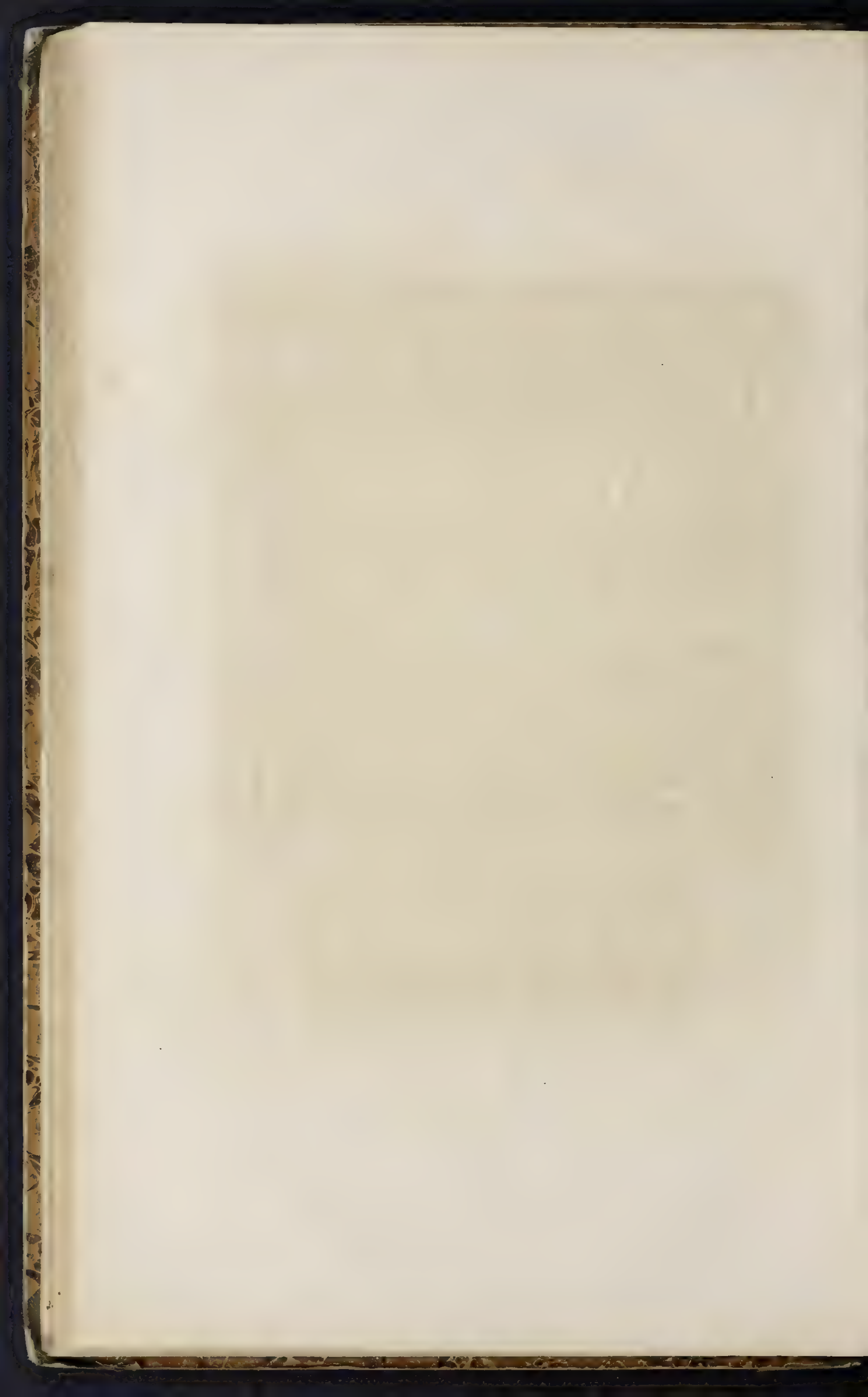


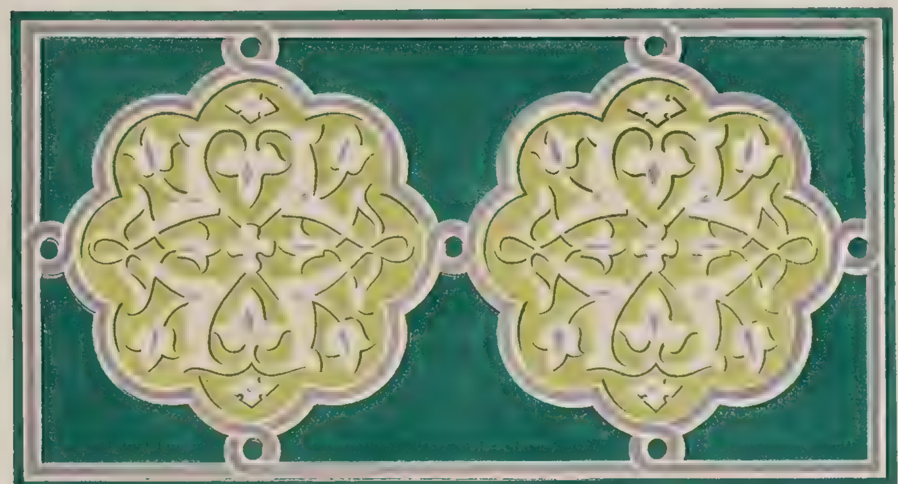
1/10 der natürlichen Grösse.

Lith. u. Druck b. H. Delius

2.

Eingelegter Sturz über einem zu der Moschee des Ibrahim. Aga gehören den Portal



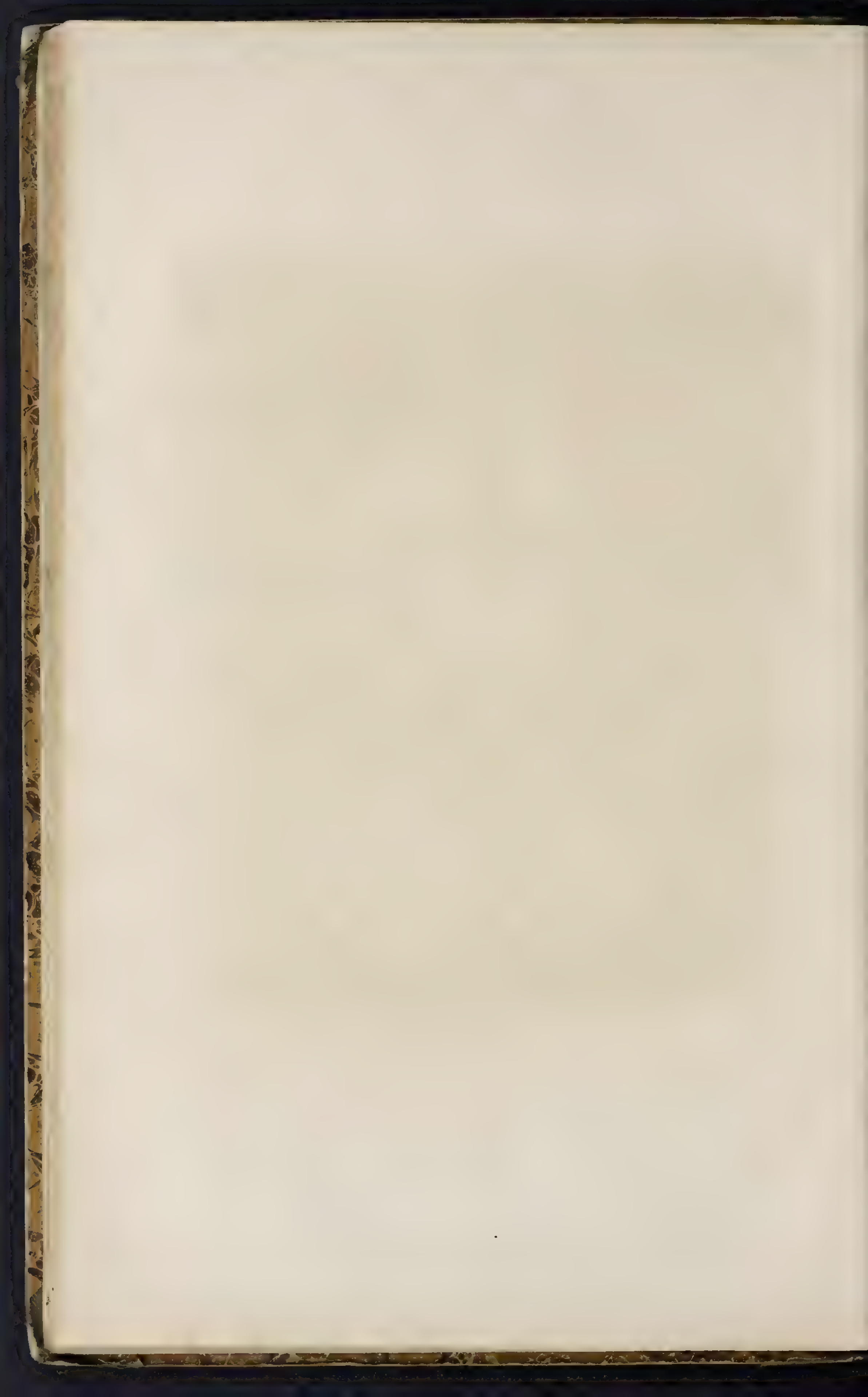




⅙ der natürlichen Grösse

Lithogr. u. Farbendr. b. H. Dehne

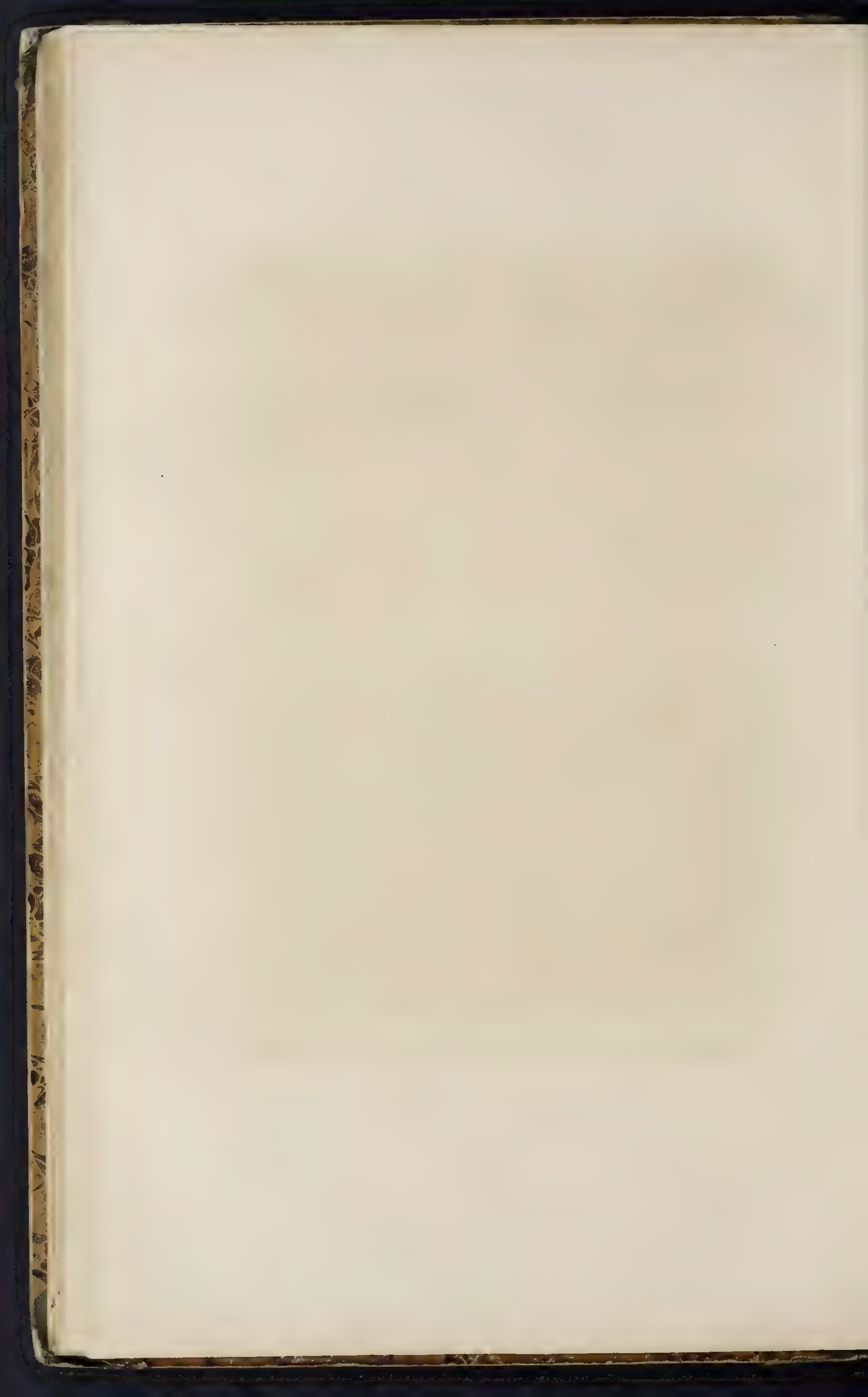
Wandflächen aus der Moschee des Ibrahim Aga zu Kairo.





[illegible] aus der Moschee des Sultan Mahammed in [illegible]

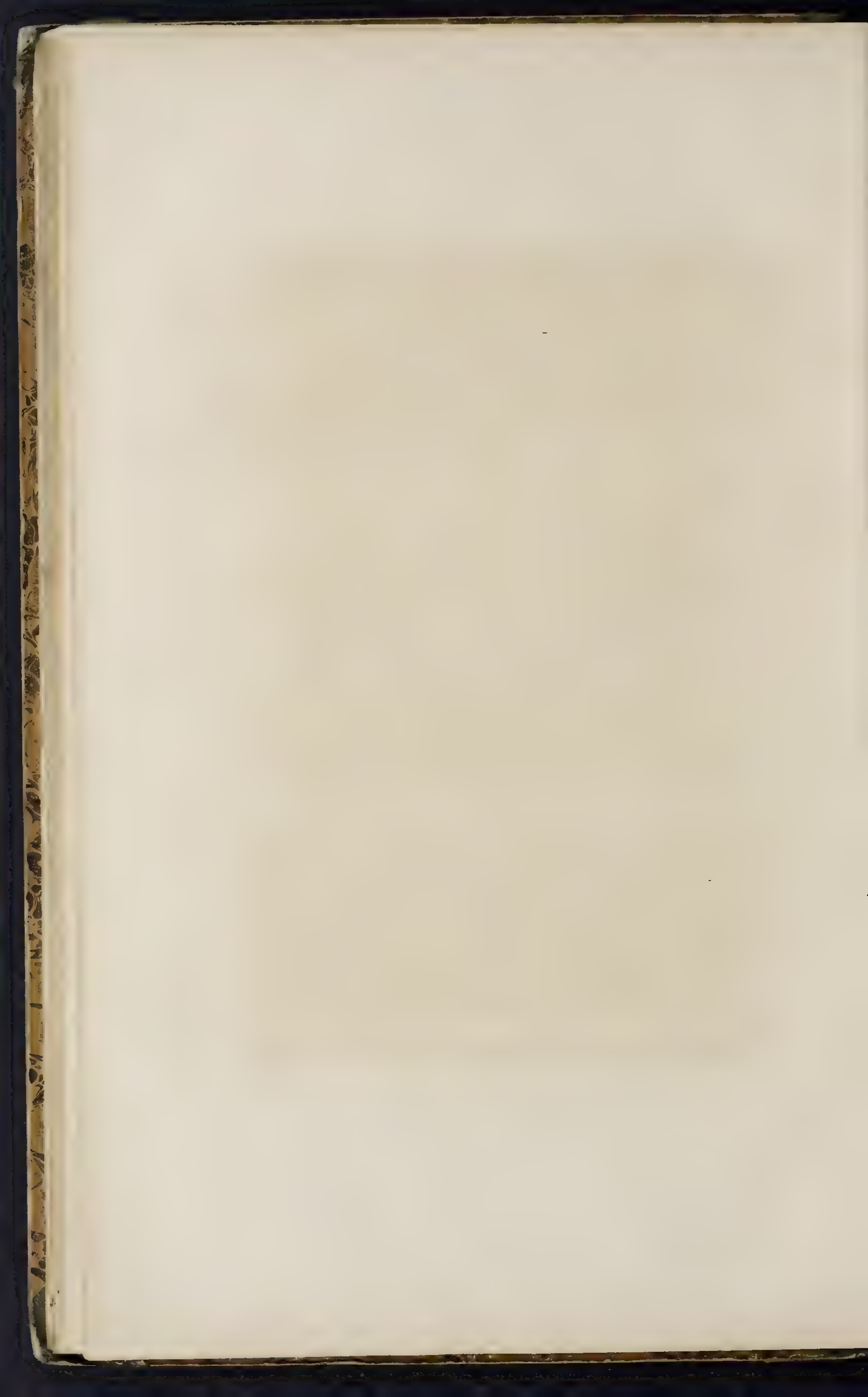
[illegible]



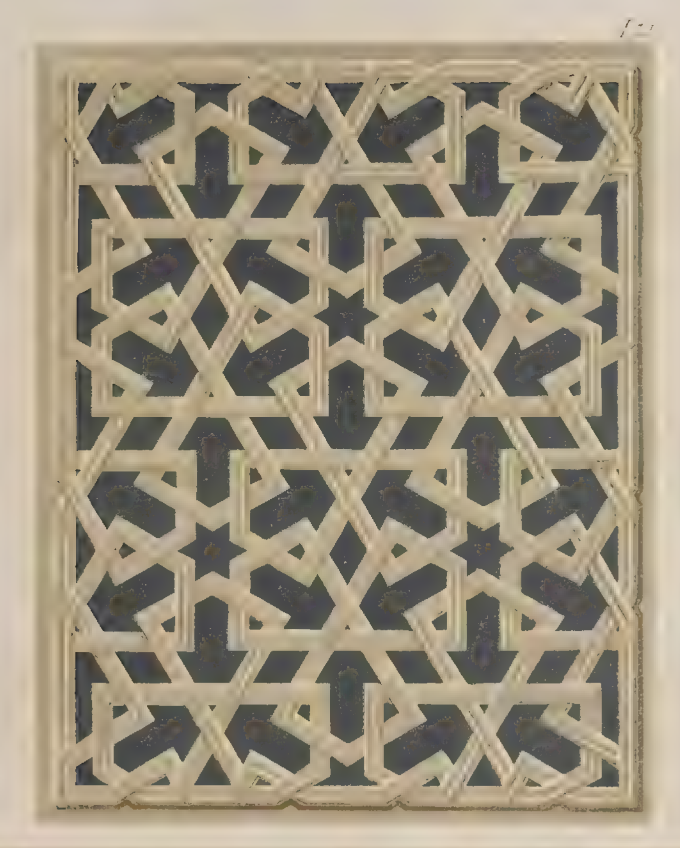




Verzierungen in Stuck gearbeitet aus der Moschee des Sultan [illegible]
zu Kairo



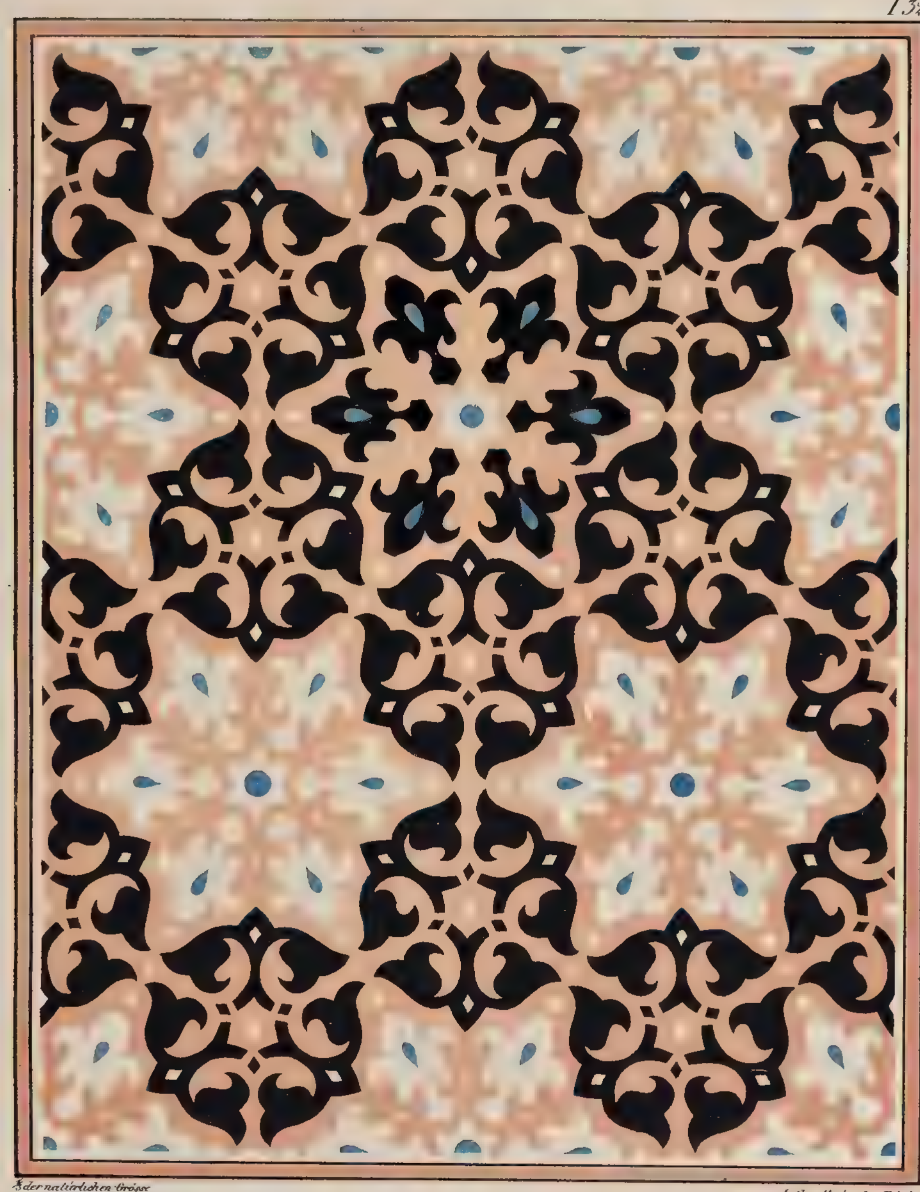
T. 21





Luftfenster in der Moschee des Hakem zu Kairo



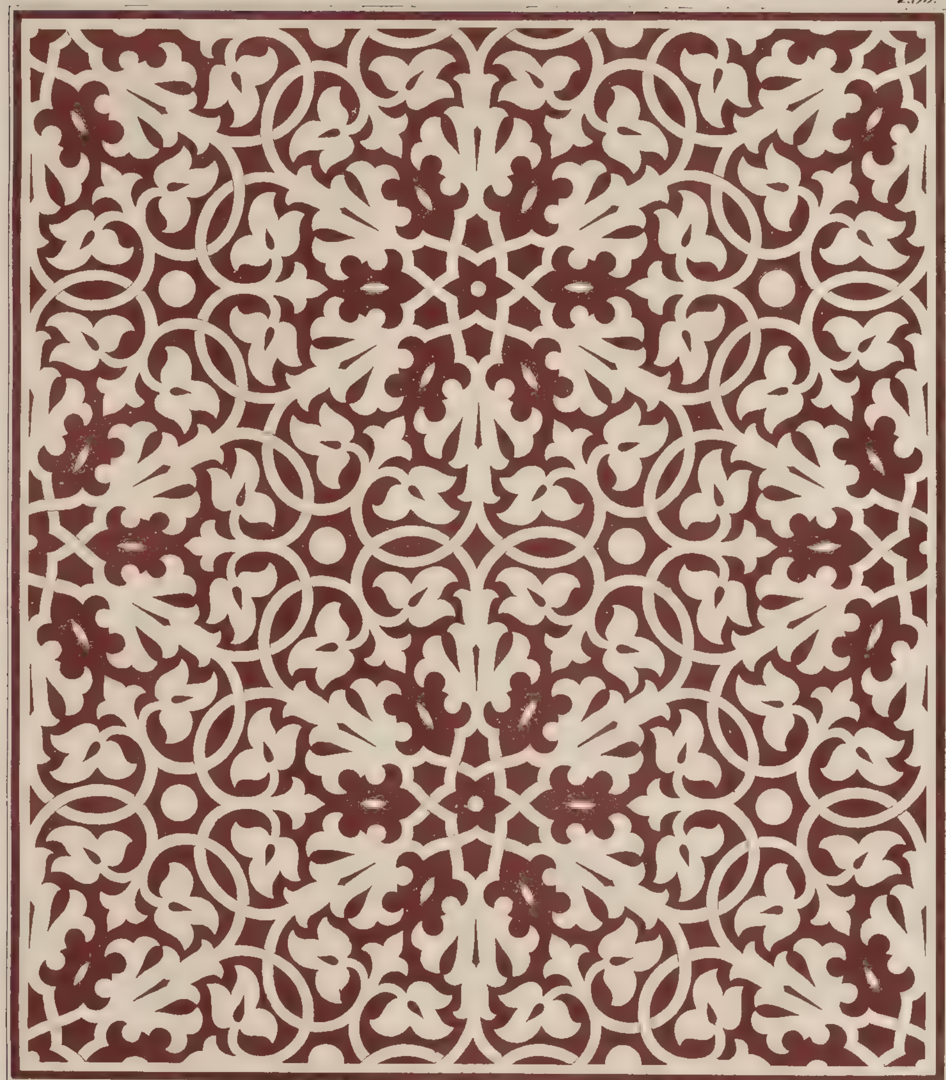


⅓ der natürlichen Grösse

Lith u Farbendr v. R. Oldau

Marmor-Mosaik als Wandbekleidung in der Moschee Gismahs zu Kairo.

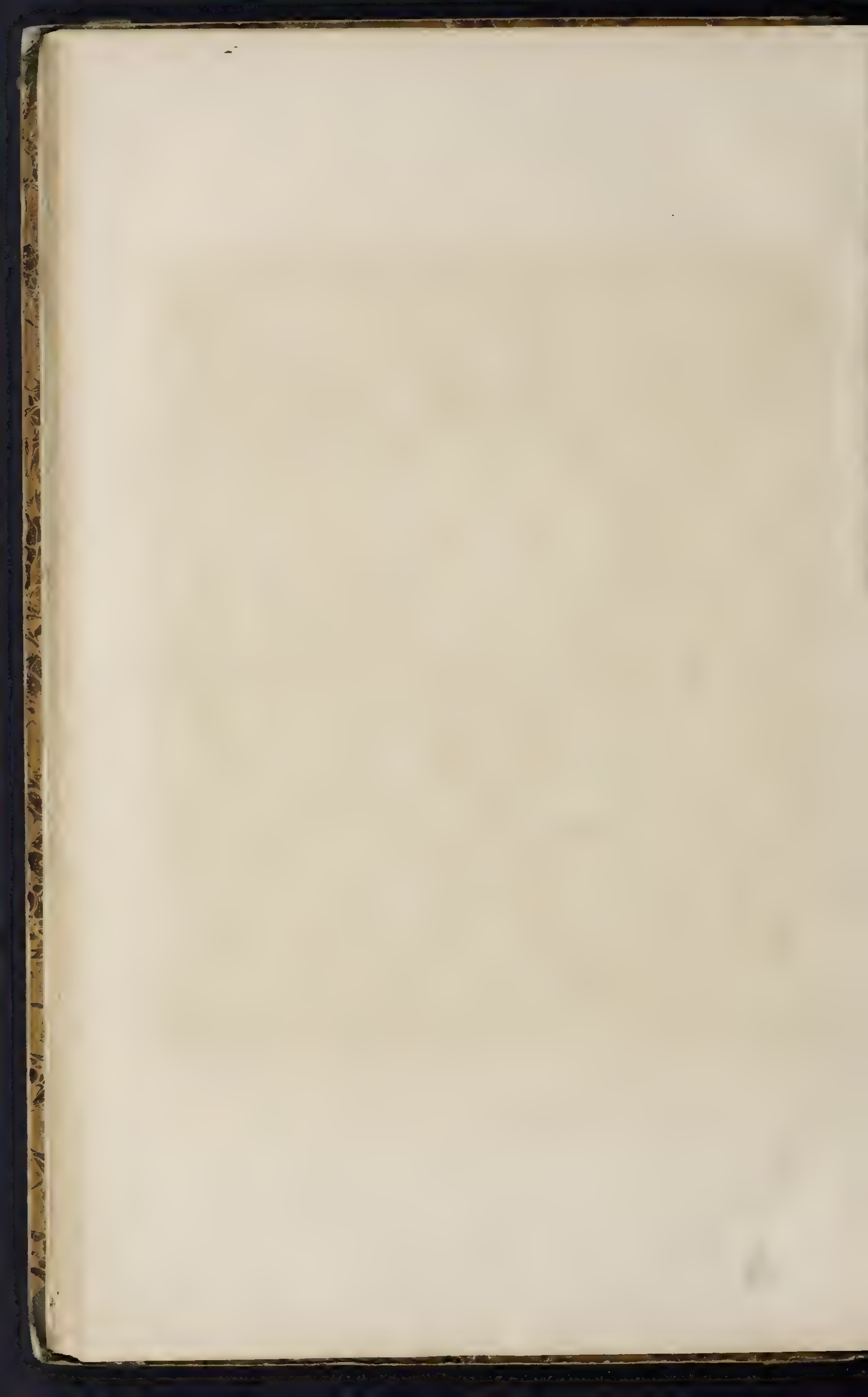




1/3 der natürlichen Grösse

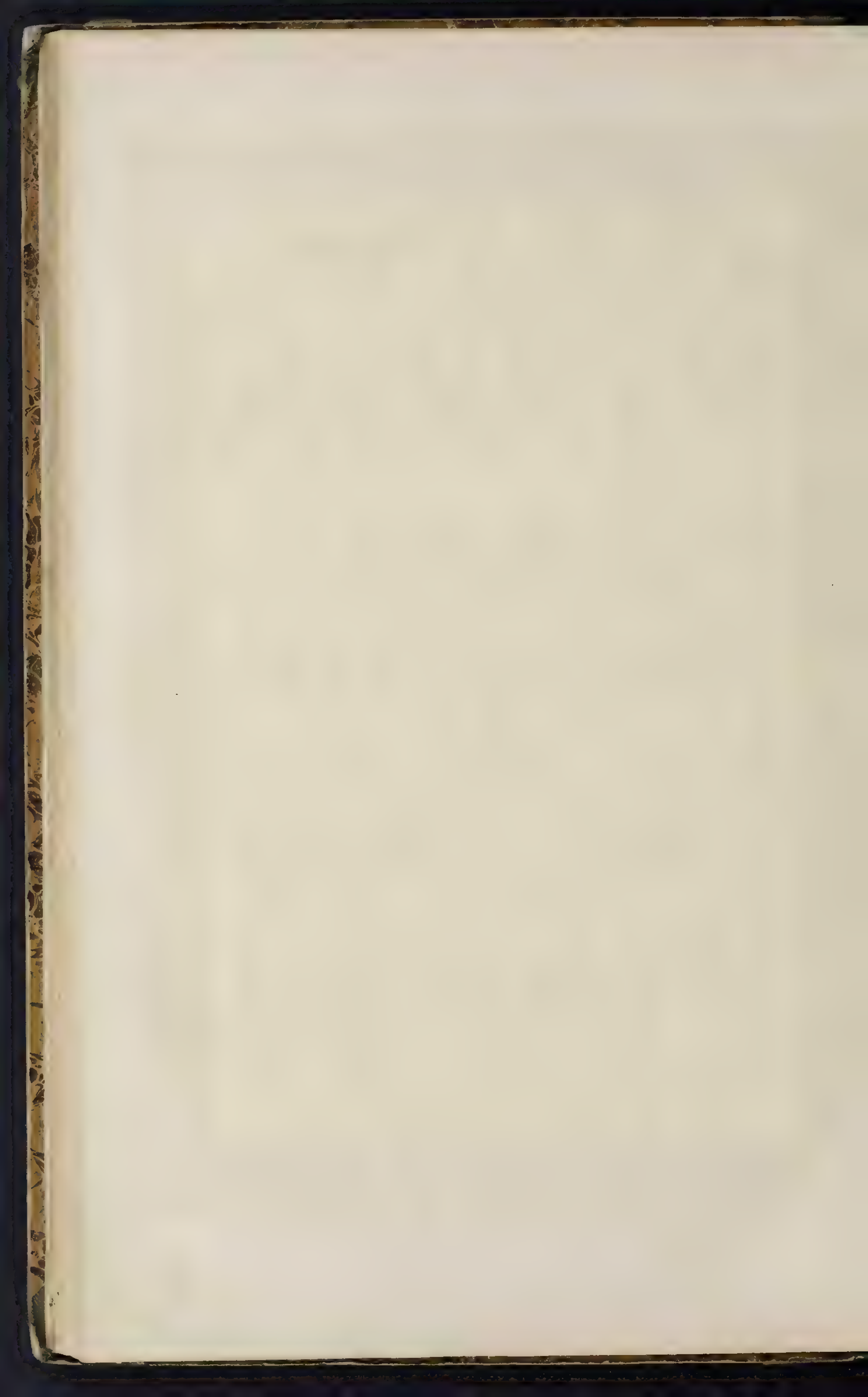
Lith. u. Farbendr. v. Braun

Marmor-Mosaik als Wandbekleidung in der Moschee Gosmahs zu Kairo.





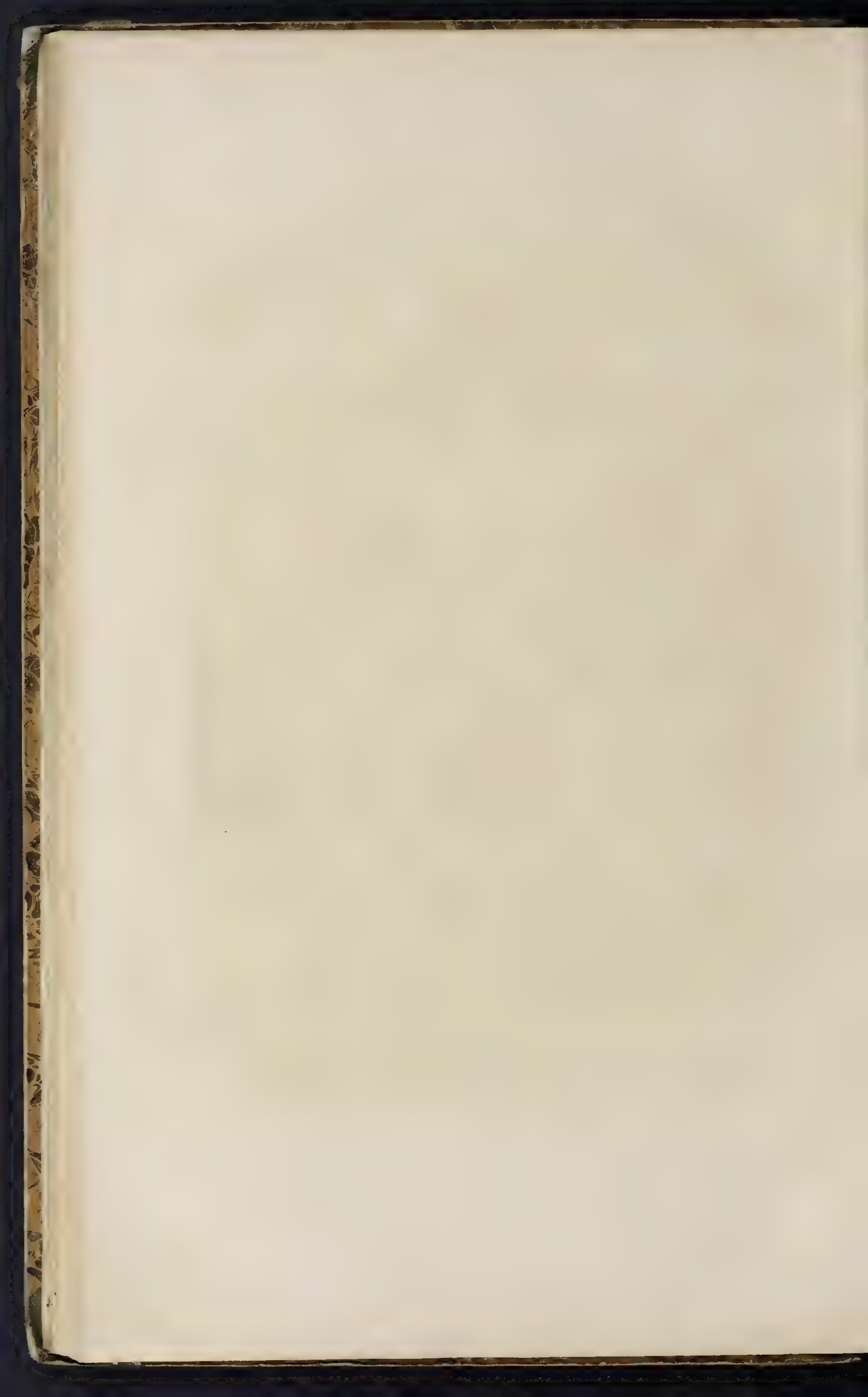
Stuck-Verzierung in der Moschee El Mas in Kairo

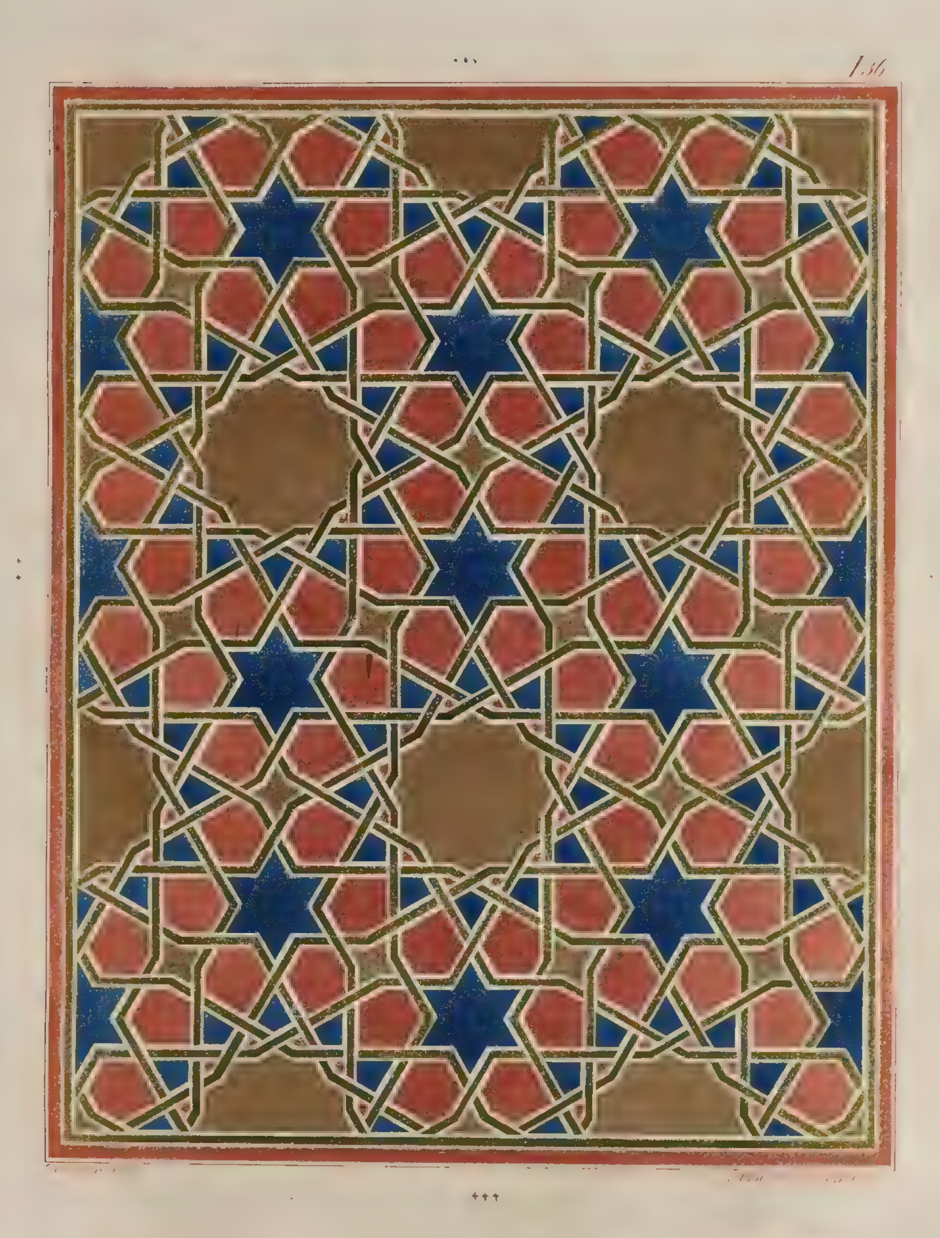




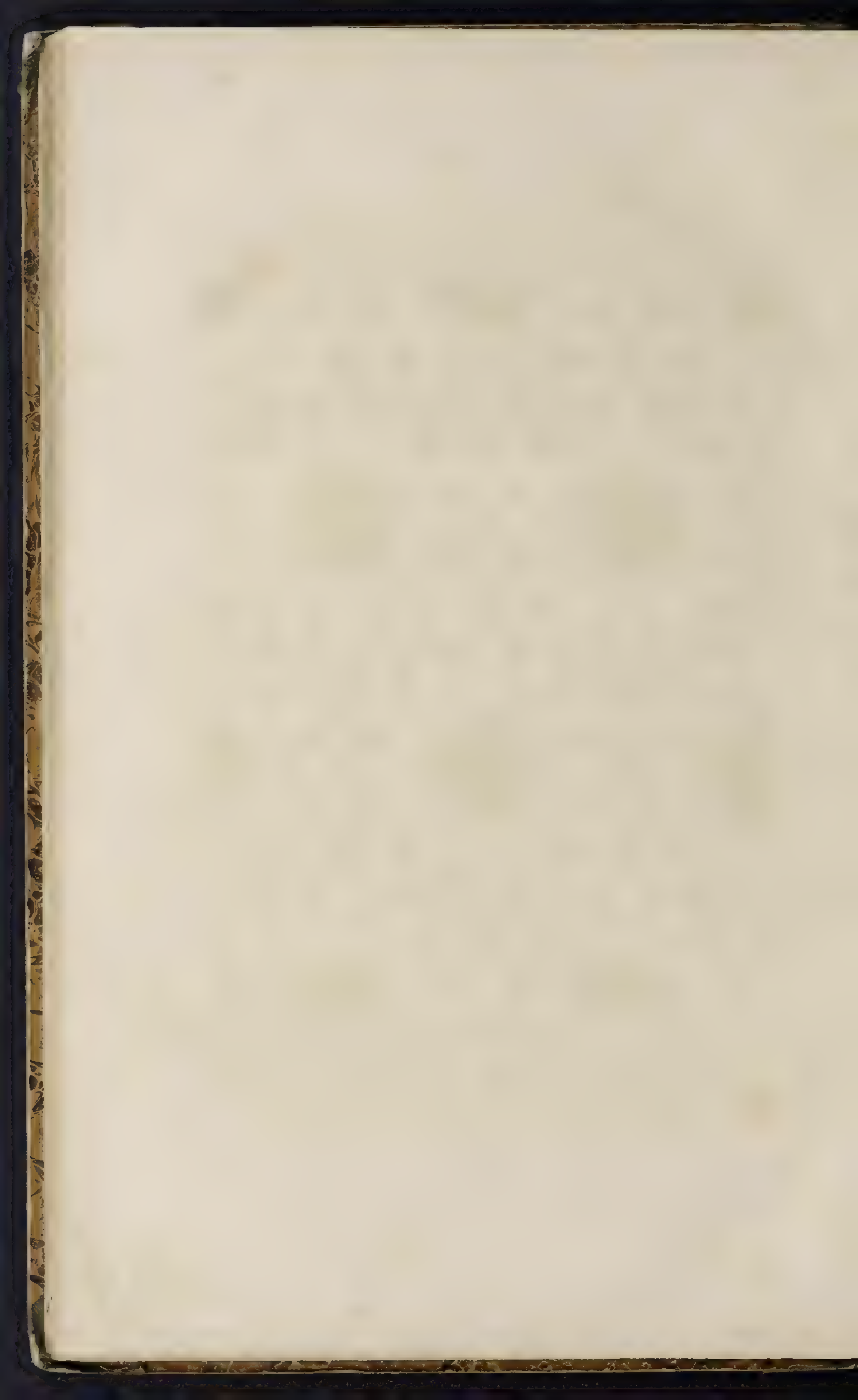
in natürl. Grösse — W. u. farbendr. v. W. Braun.

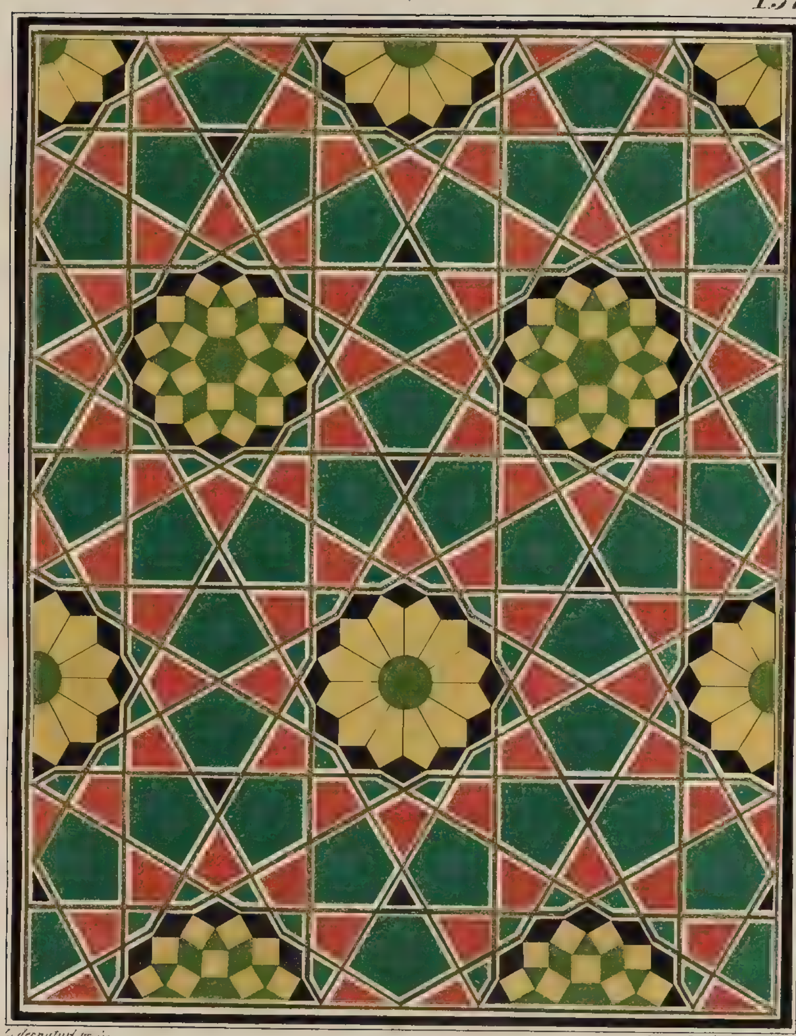
Stuck-Verzierung in der Moschee des Hassan zu Kairo





Mosaik-Wandbekleidung im Grabgebäude des Galaon el-Alfi zu Kairo





... der natur ...   Lith. u. Druck v. W. Braun

2. Mosaik-Wandbekleidung im Grabgebäude des Qalaon el Alfi zu Kairo.









1/3 der natürlichen Grösse — Lith. u. Farbendr. bei H. Delius

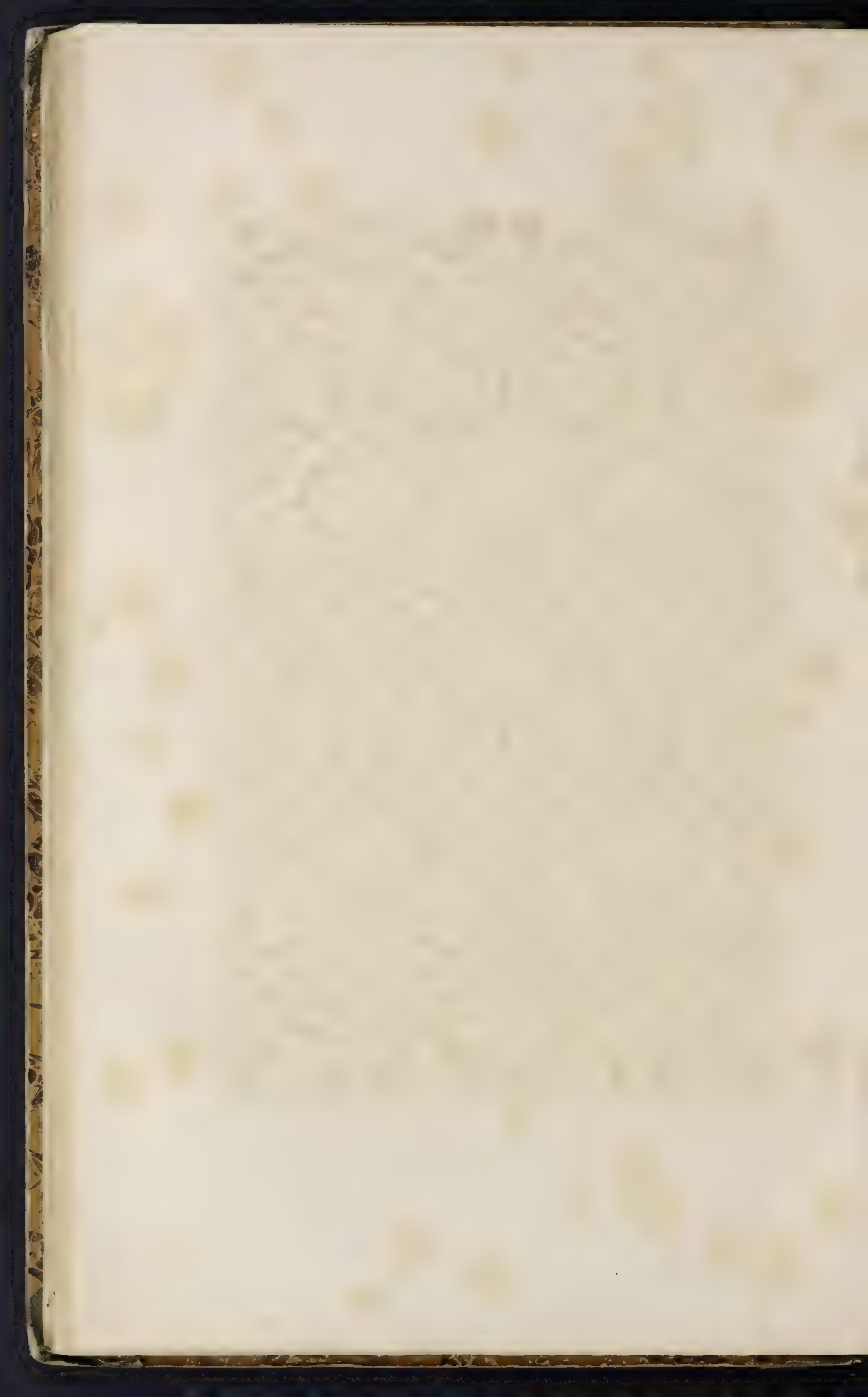
Borden aus wollenem Tuch zusammengenäht, in der Moschee Hassanein zu Kairo



⅓ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. v. H. Delius

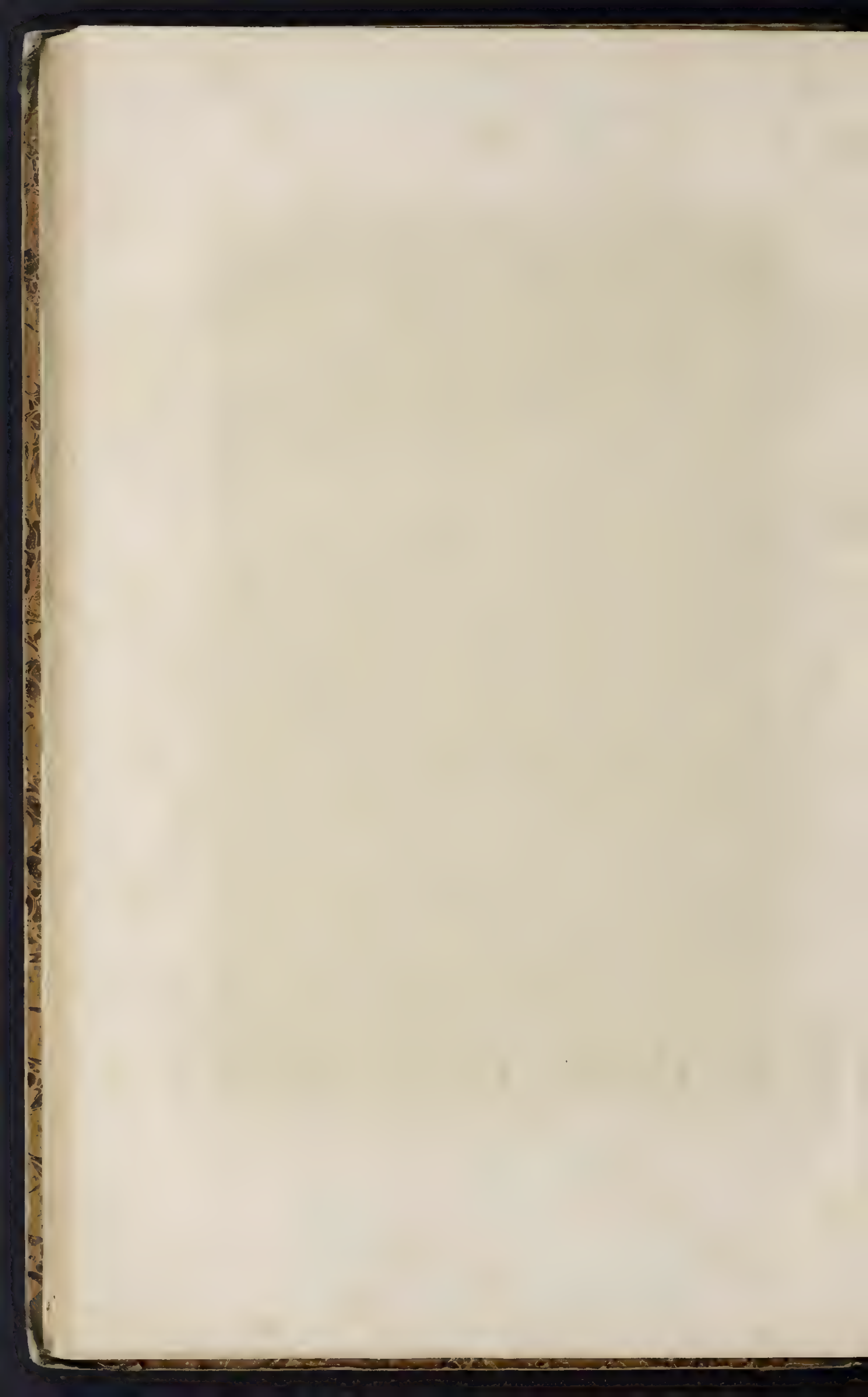
Wandfläche in Stein ausgehauen an dem Grabgebäude des Emir Kebir bei Kairo. Der Grund ist ausgemalt.

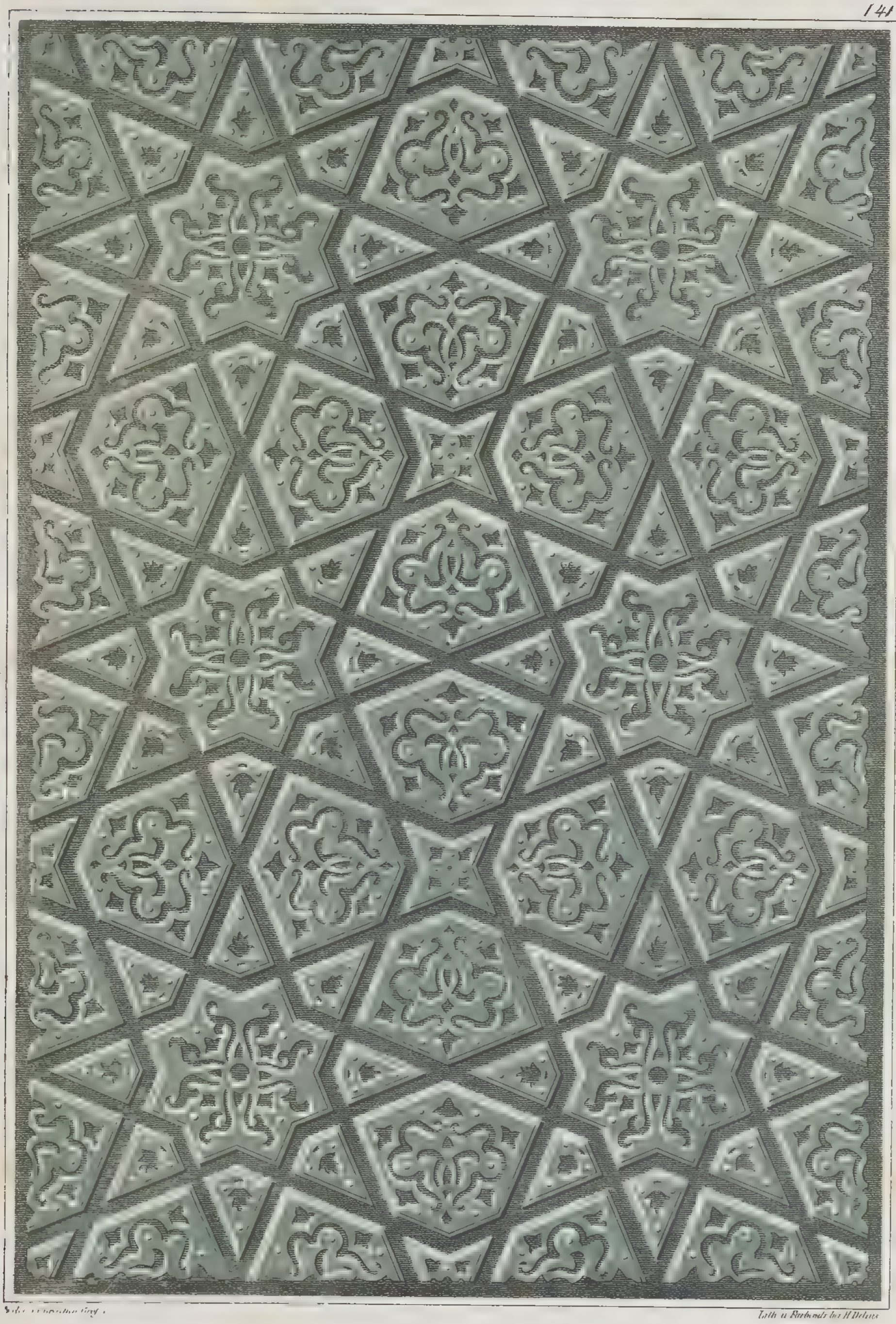


⅕ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. v. H. Delius

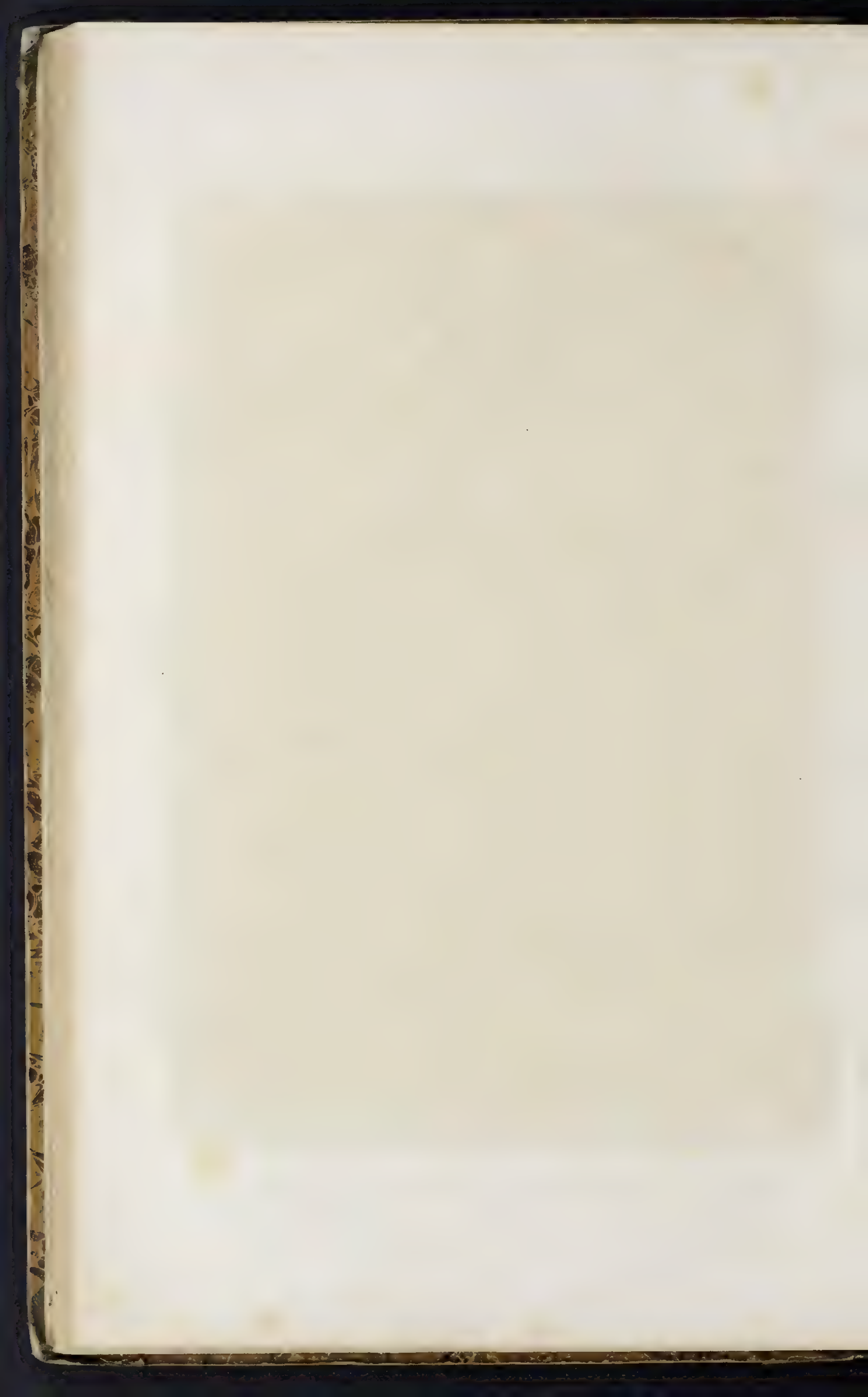
Wandfläche in Stein ausgehauen an dem Grabgebäude des Emir Kebir
bei Kairo. Der Grund ist angemalt

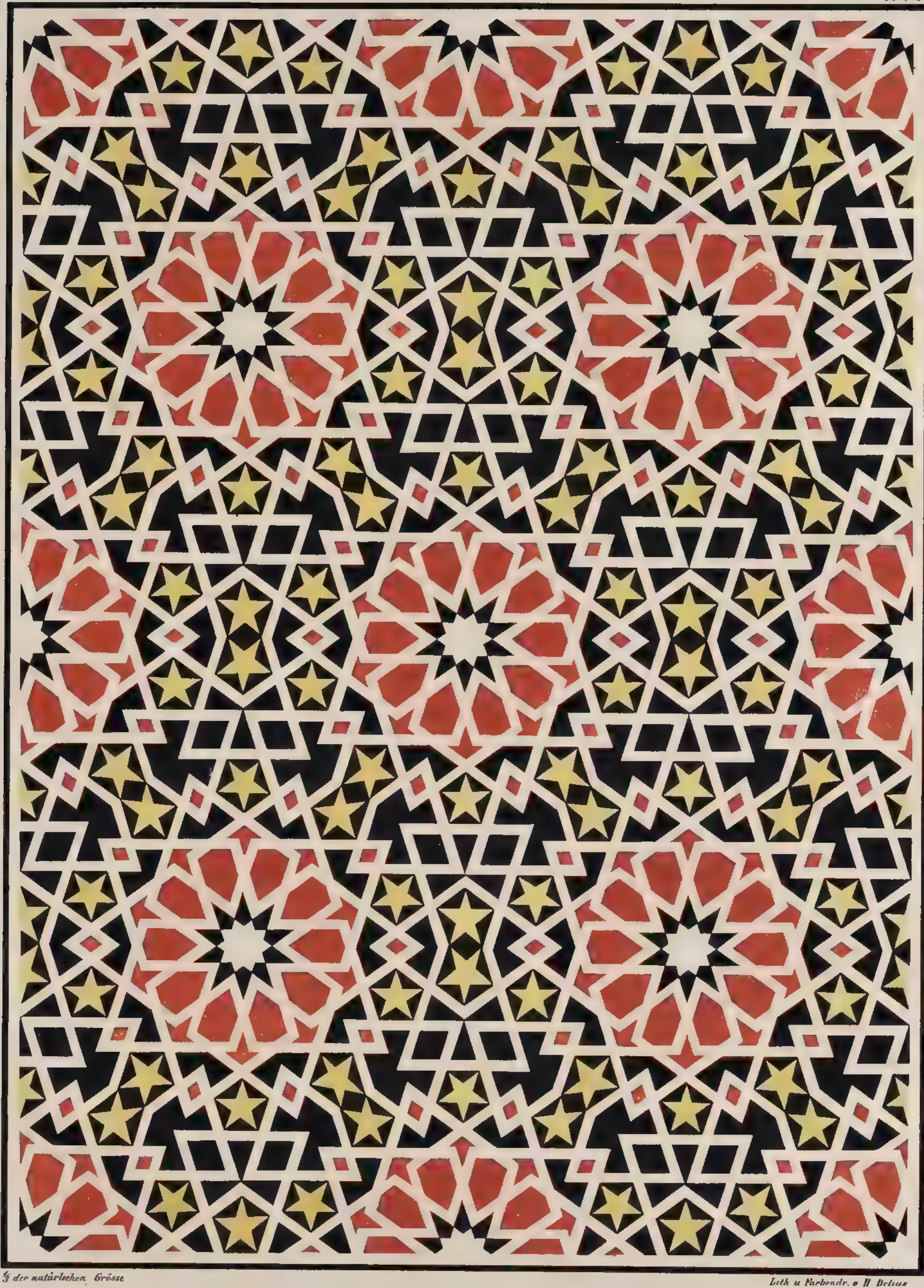




Lith. u. Farbendr. bei H. Delius

Verzierung von Erz an der Thür einer kleinen Moschee vor Bab el Nasr zu Kairo gelegen

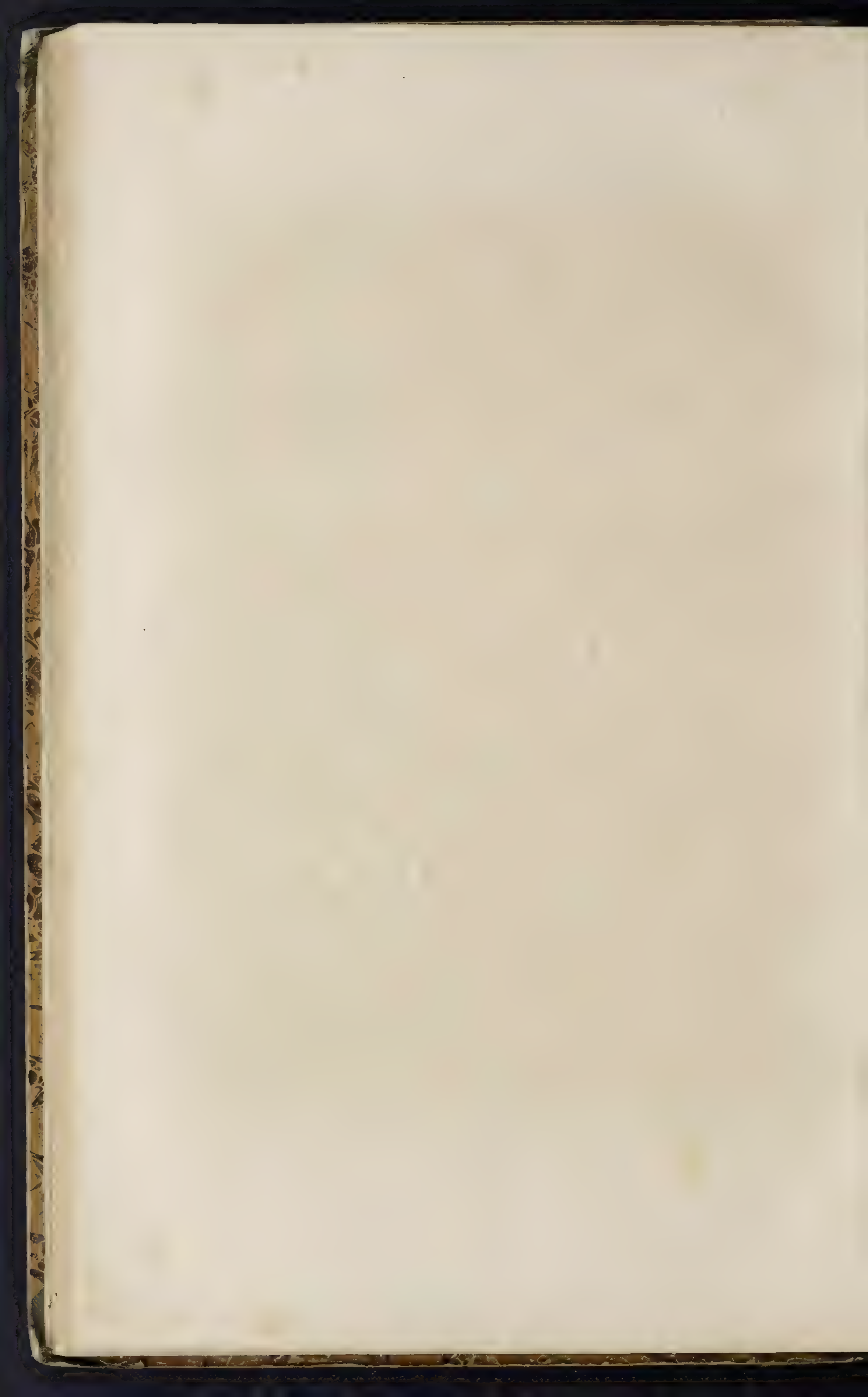




$\frac{1}{3}$ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. v. H. Delius

Mosaik-Wandverzierung in der Moschee Lashar zu Kairo.

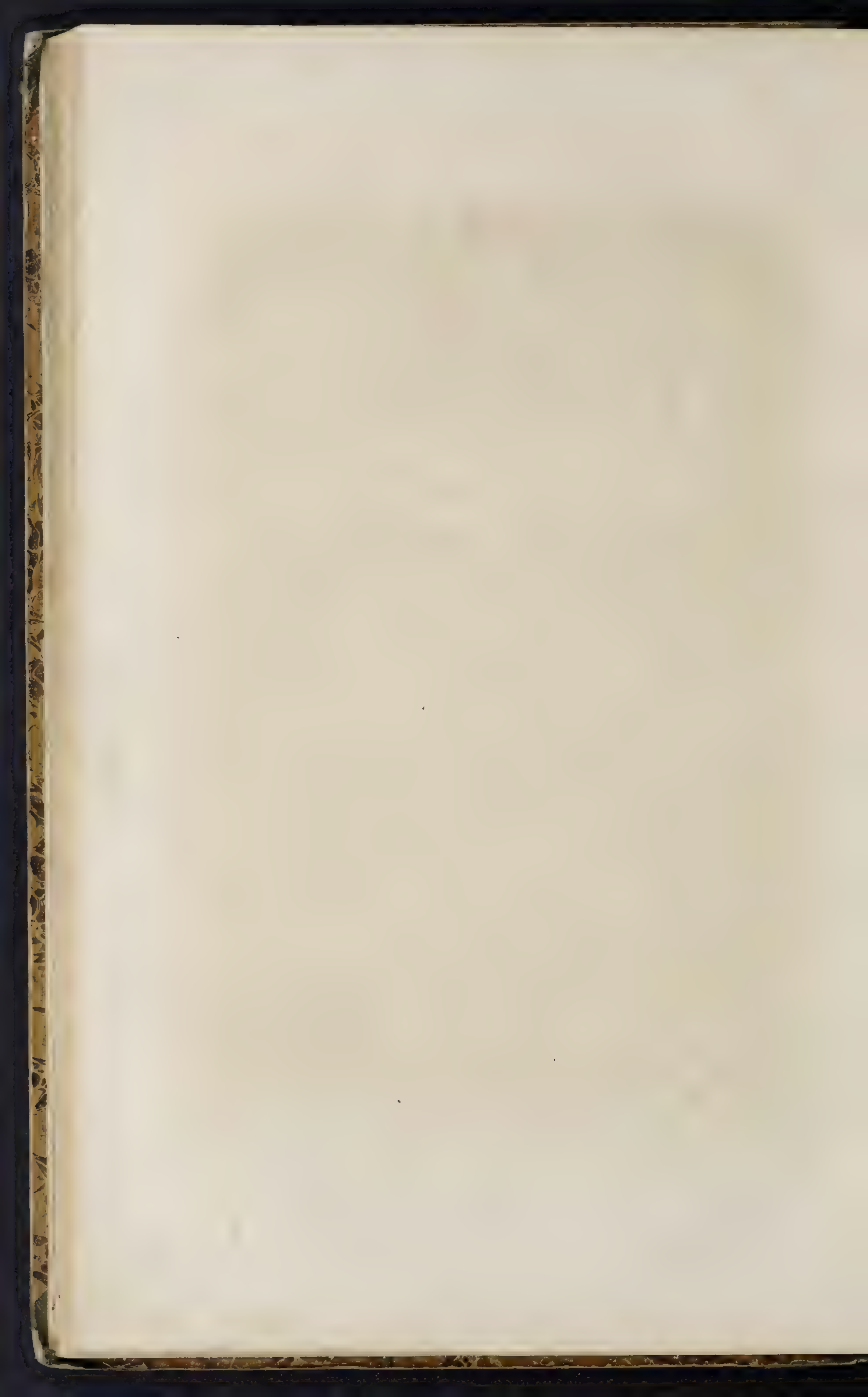


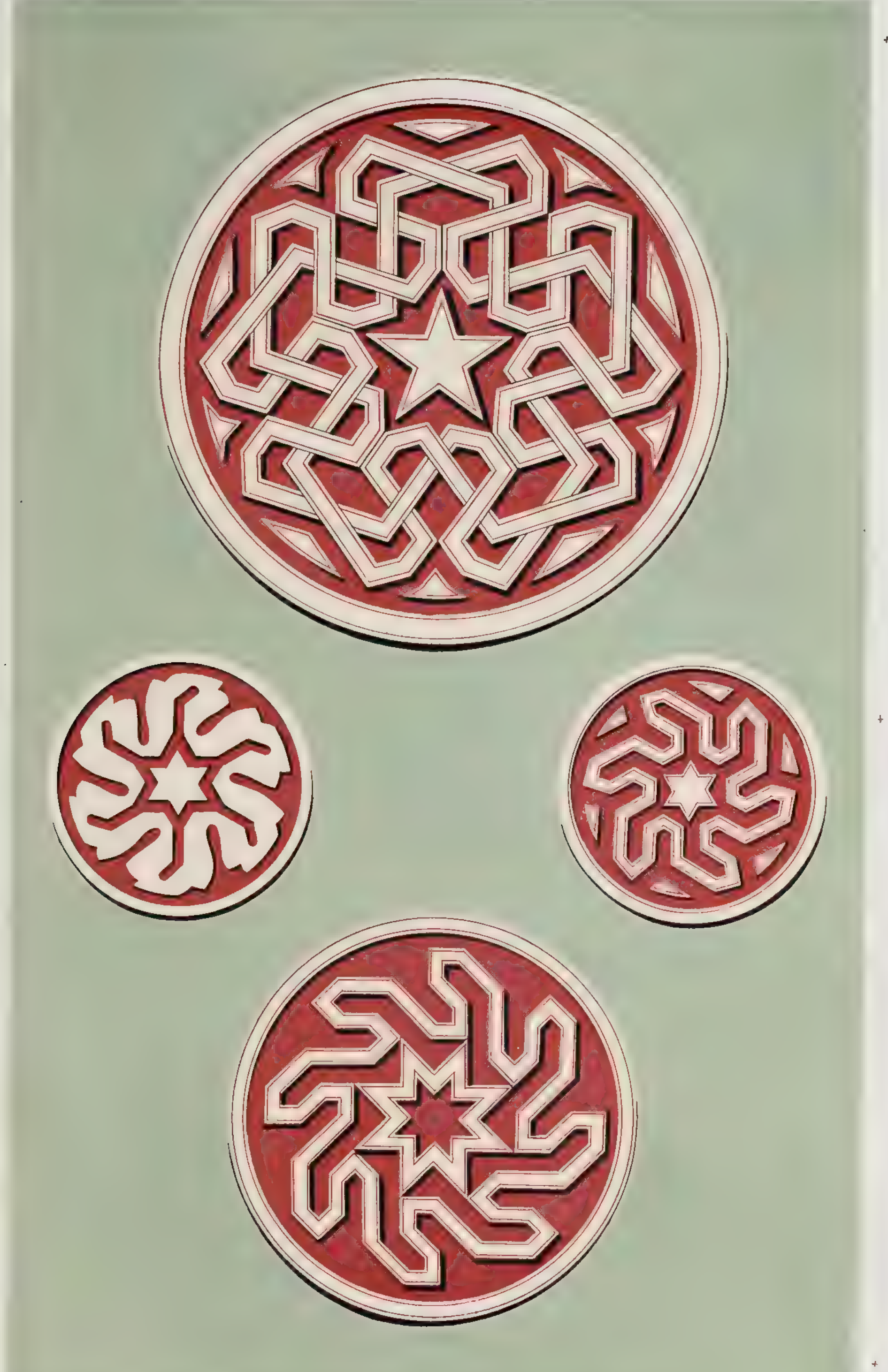


⅓ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendruck b. H. Delius

Holzvertäfelung aus der Moschee Laſhar zu Kairo ( )



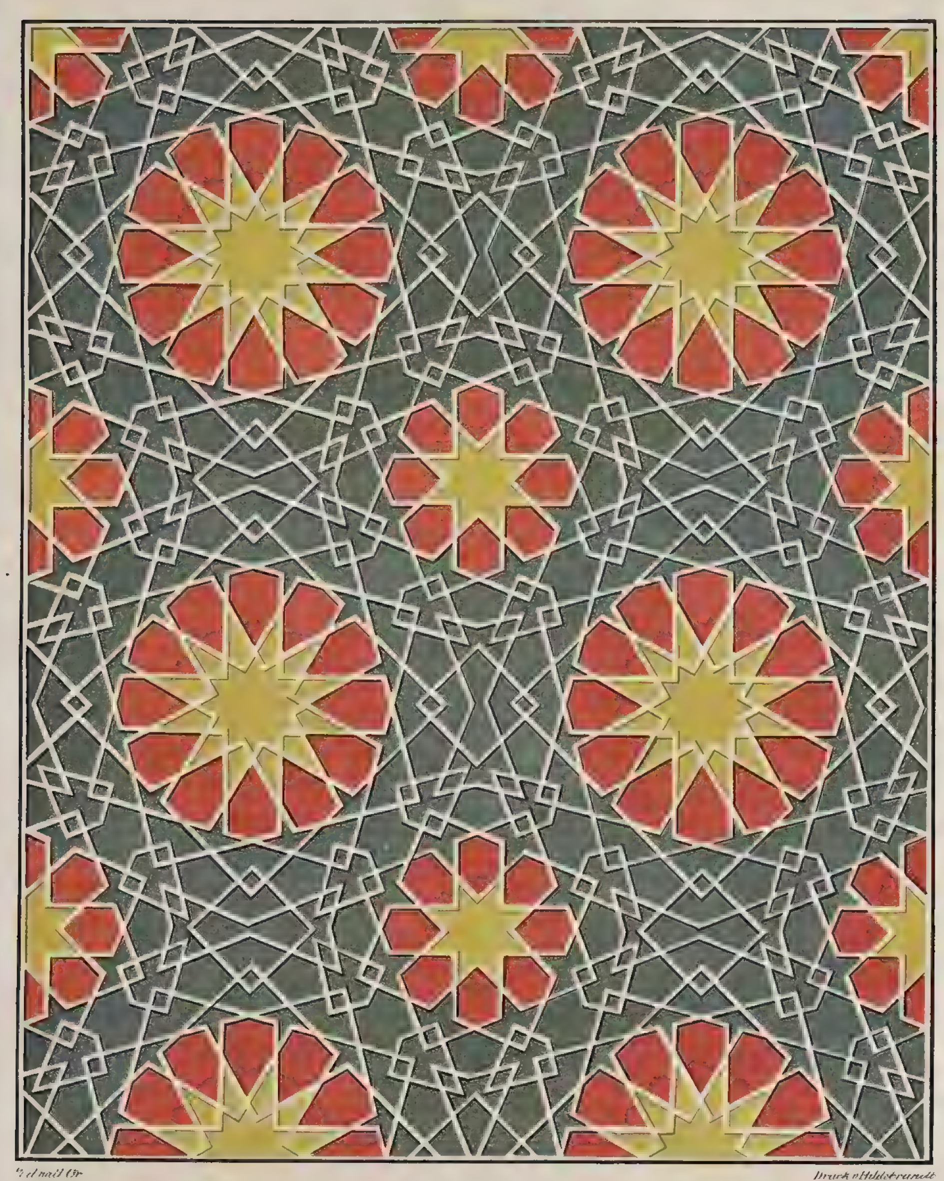


¼ der natürlichen Grösse

Lith u Farbendr bei H. Delius

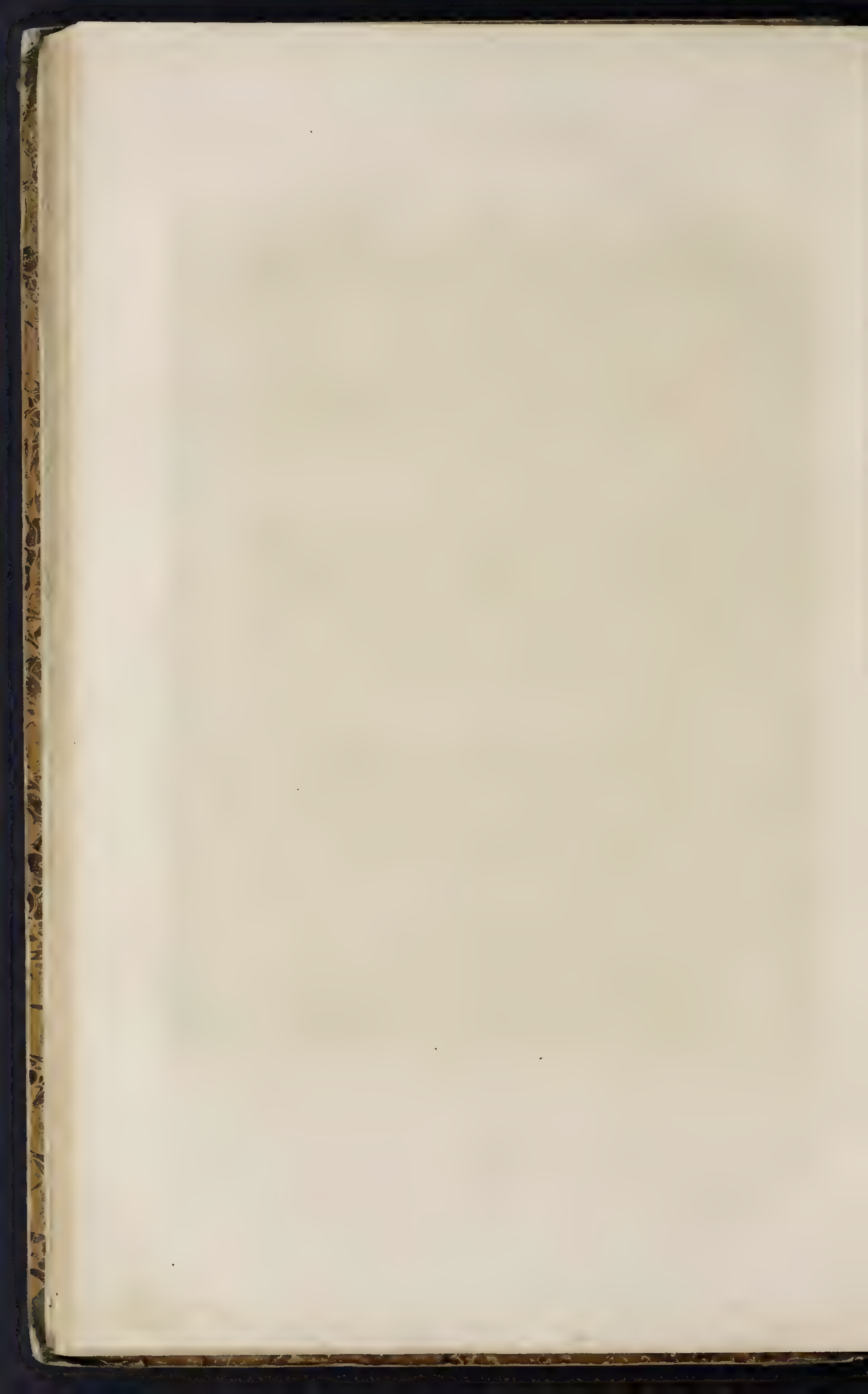
Rosetten in die Tünche geschnitten an den Portalen verschiedener Moscheen zu Alessandria





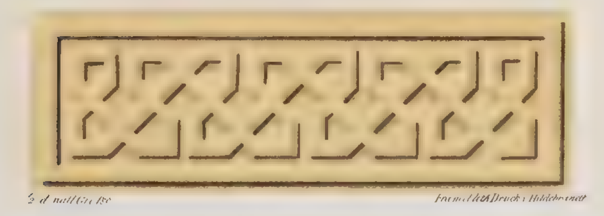
[illegible] d. nat. Gr. Druck v. Hildebrandt

Uebermalte Holzvertaflung in einem Privathause in Siket el Gjamellia zu Kairo





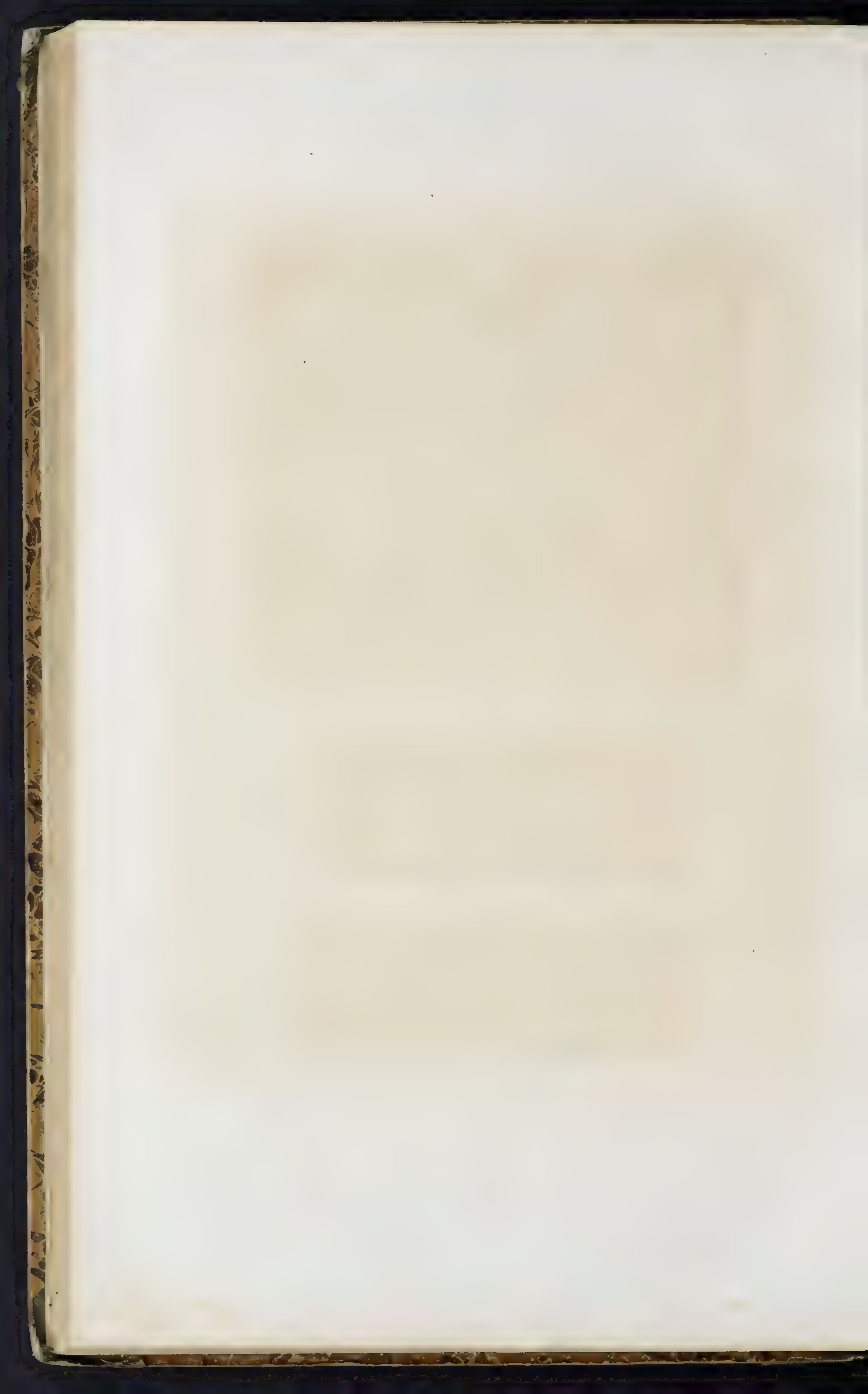




½ d. natl. Grösse

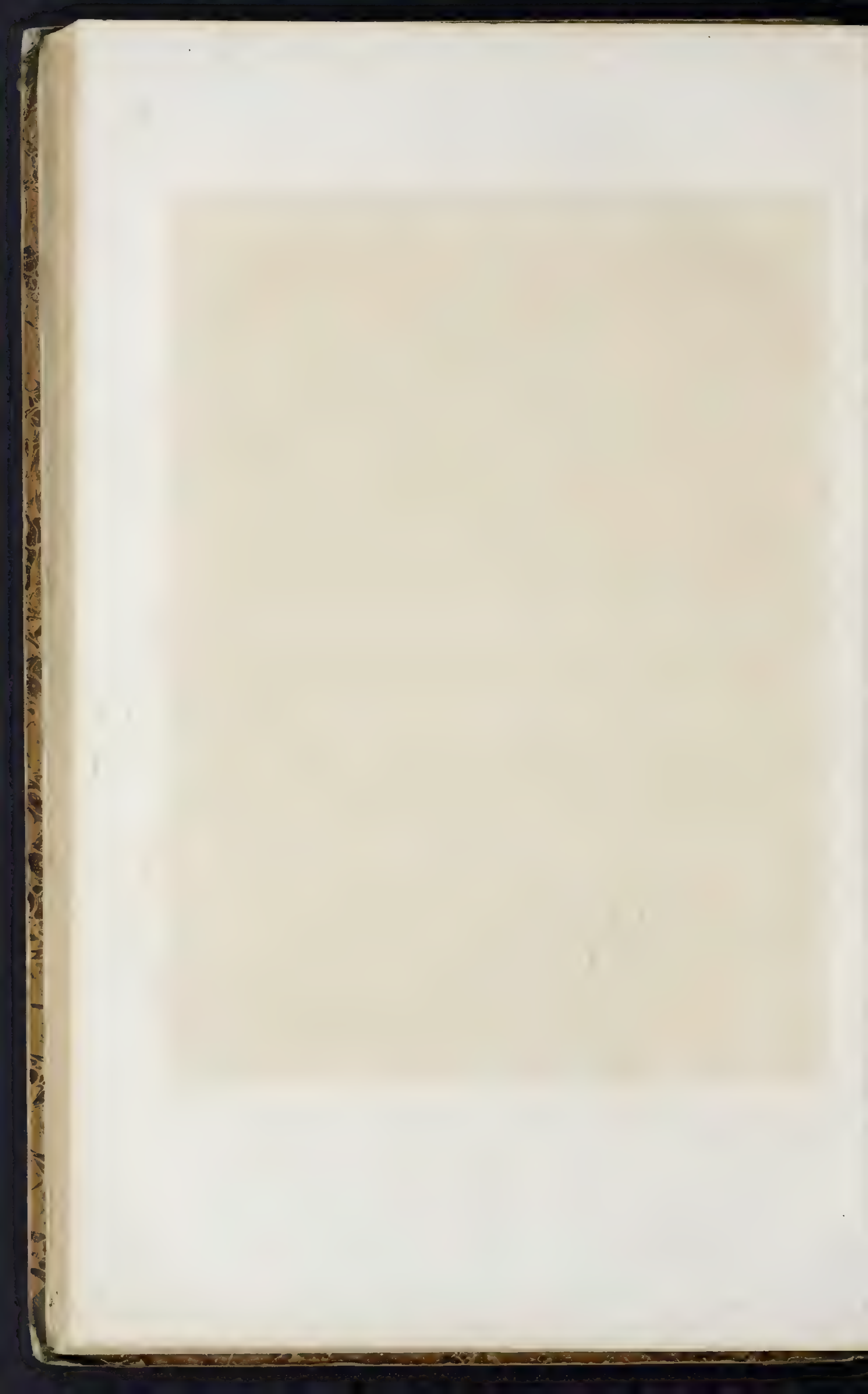
Frommel lith. & Druck v. Hildebrandt

*Stuck-Verzierungen aus der Moschee Muhammed ez Zâhir
zu Cairo*





Rosette in Stein gehauen an dem west. Portal der Moschee des Sultan Hassan zu Kairo.

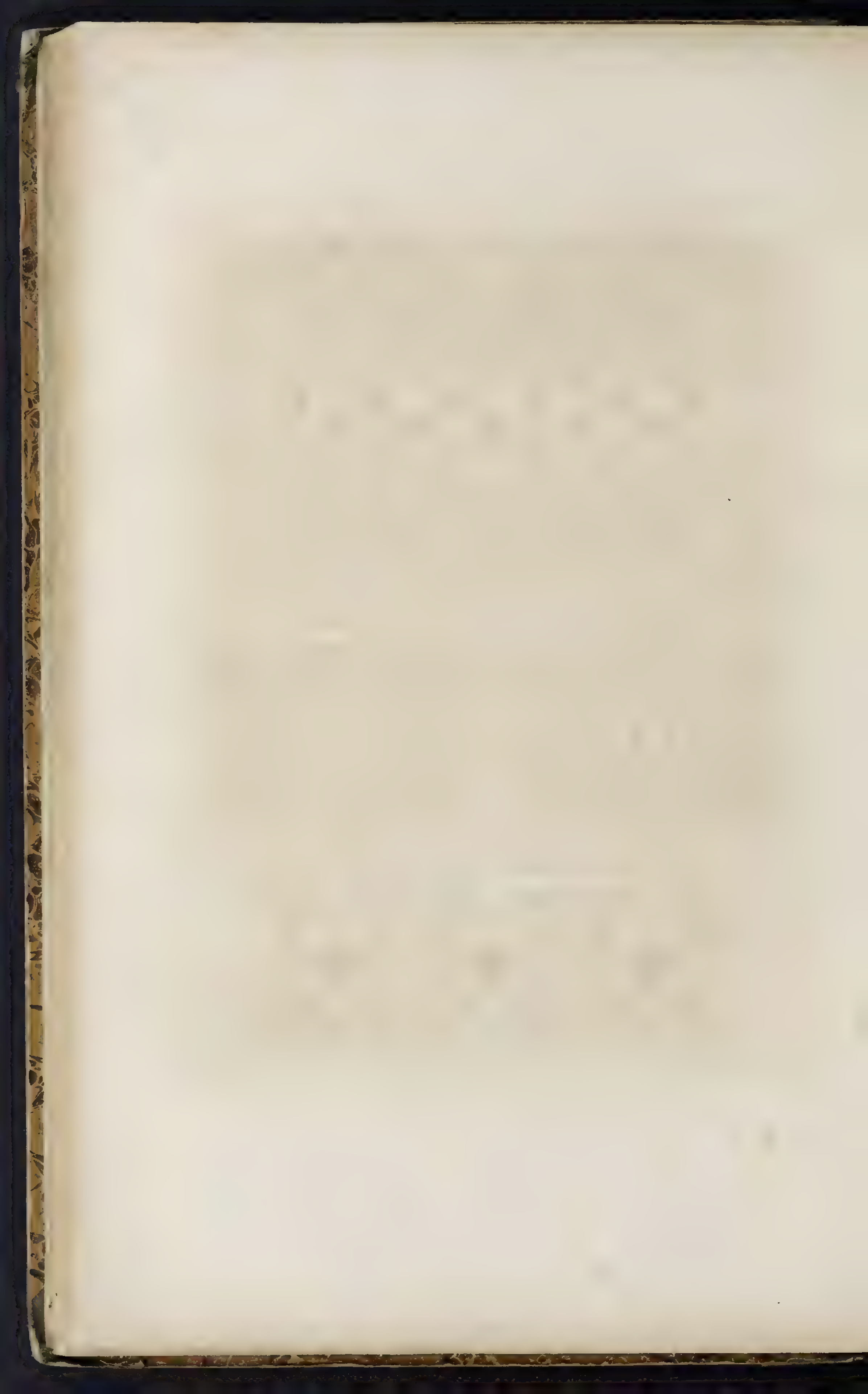






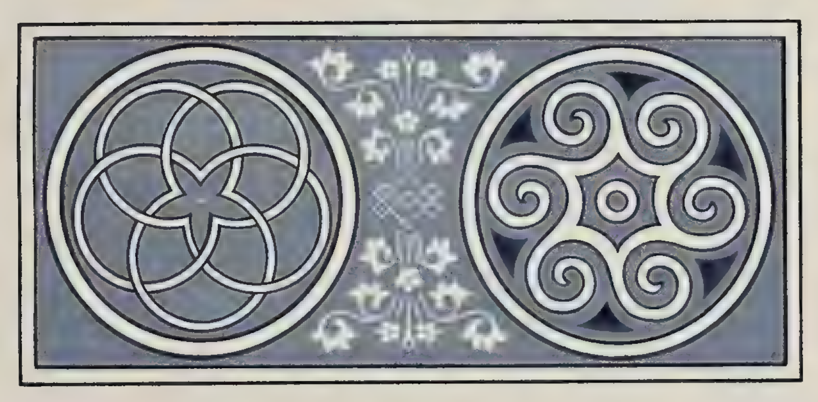


Stuck Verzierungen aus der Moschee El Mas zu Kairo.



L. 49.



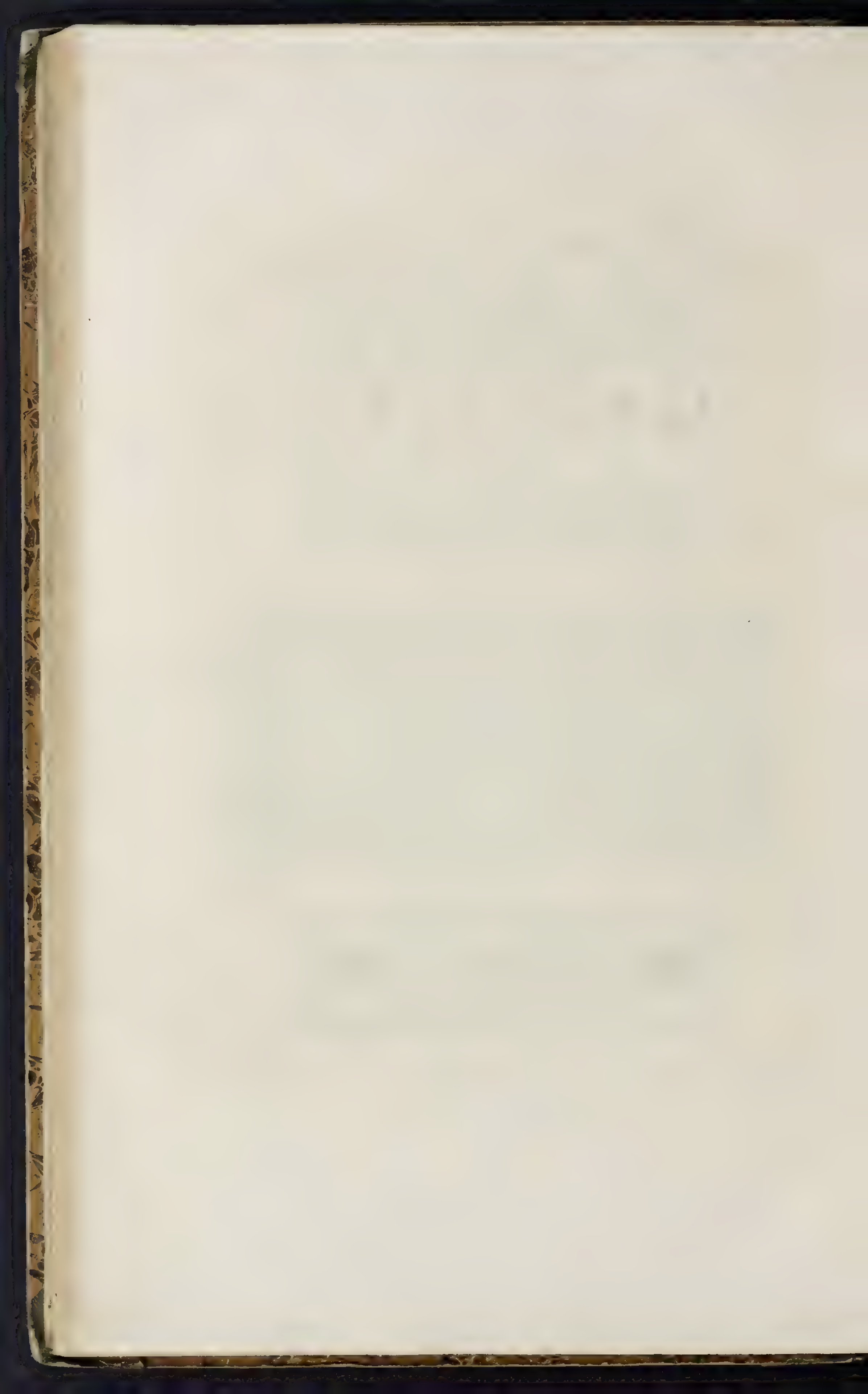


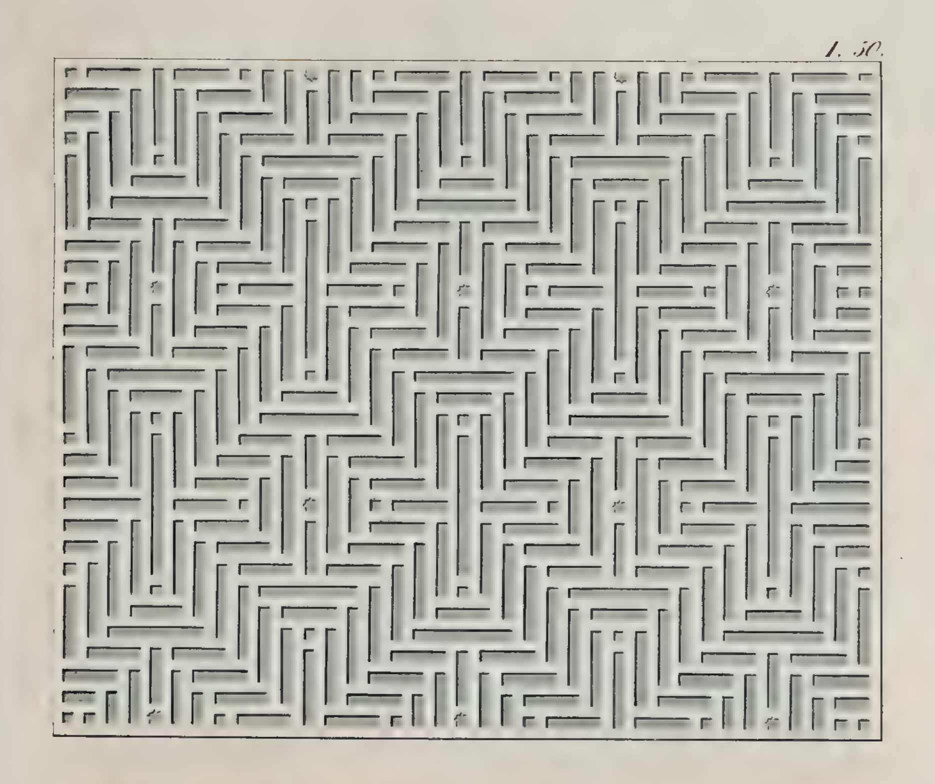


⅓ der natürlichen Grösse

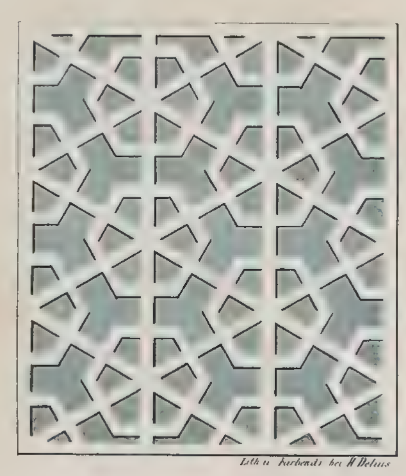
Lith. und Farbendruck v. H. Delius

Fußboden und Bänder in den Wandflächen aus der Moschee Si Ganeb zu Kairo.





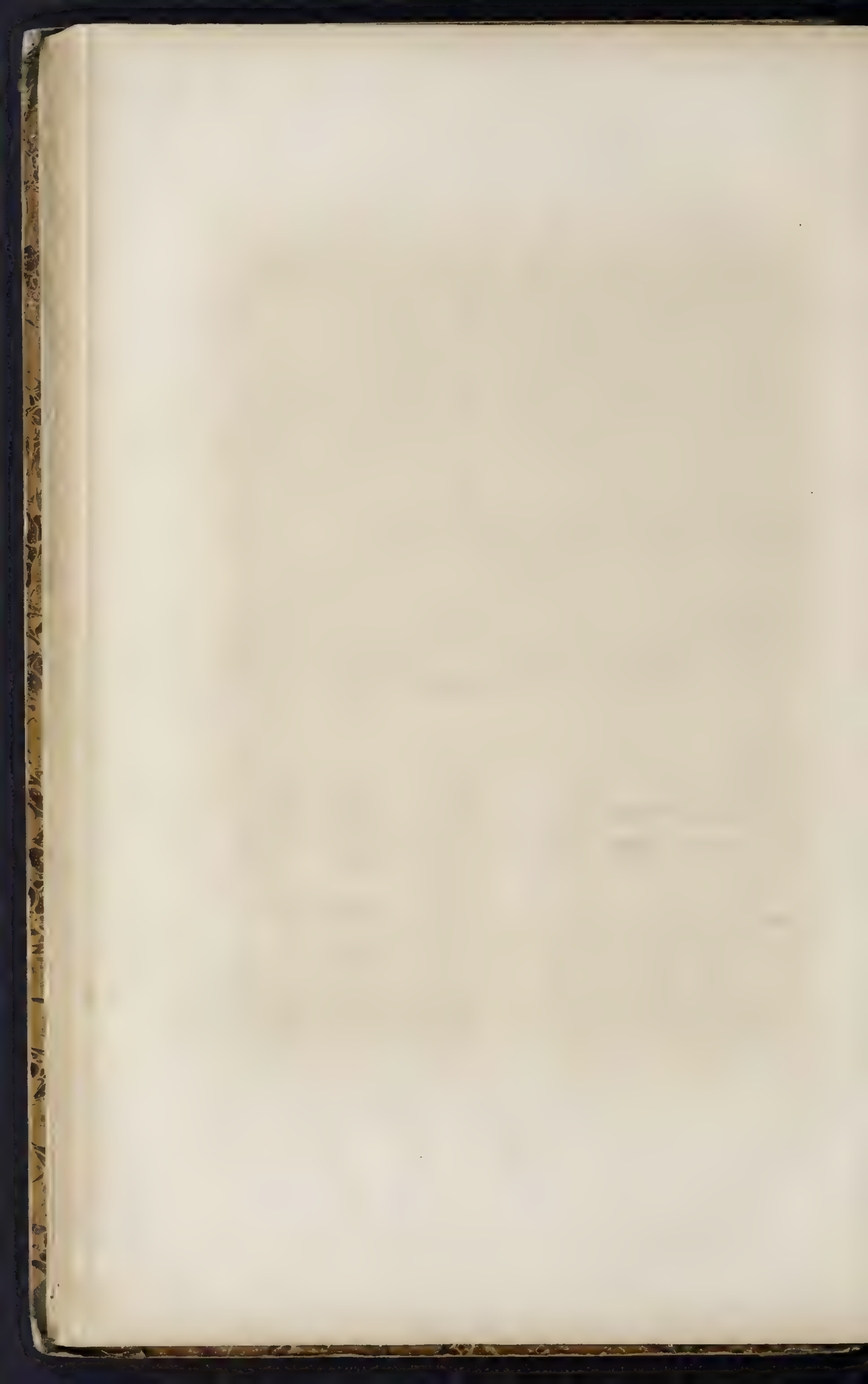




⅕ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. bei H. Delius

Luftfenster aus Holzstäbchen an verschiedenen Privatgebäuden zu Kairo.

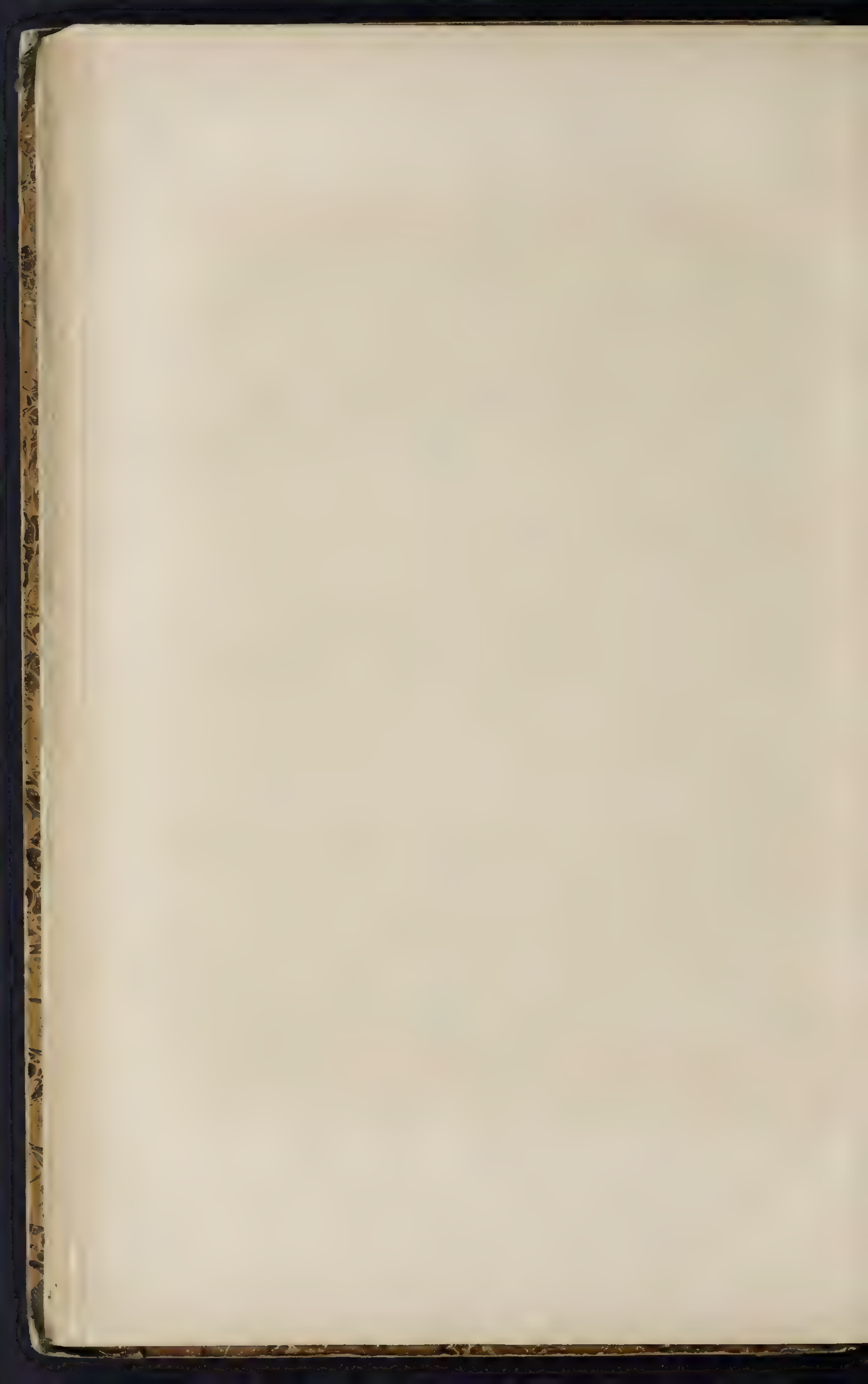


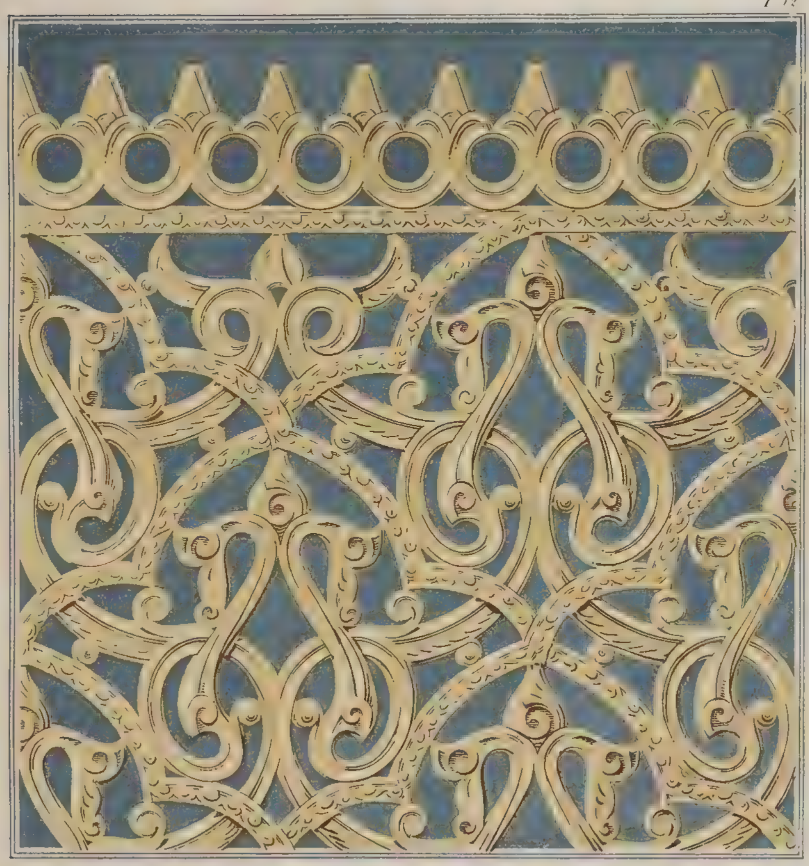


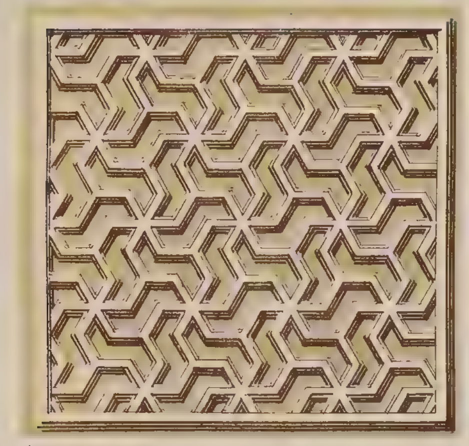
½ d. natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendruck v. H. Delius

Steingitter aus der Moschee Mamhammed el Moalli zu Kairo







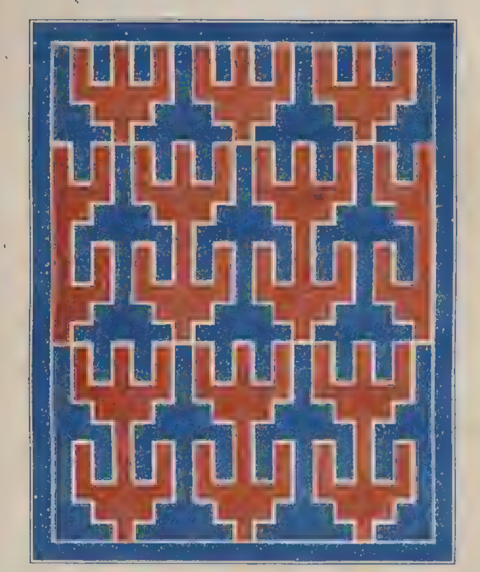


der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. b. H. Delius

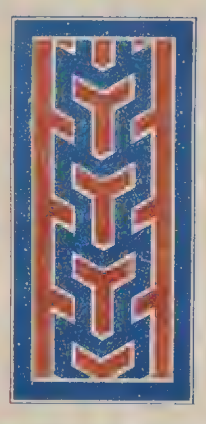
Steingitter und andere Sculptur-Verzierungen aus der Moschee Mahammed-ge Woalli zu Kairo









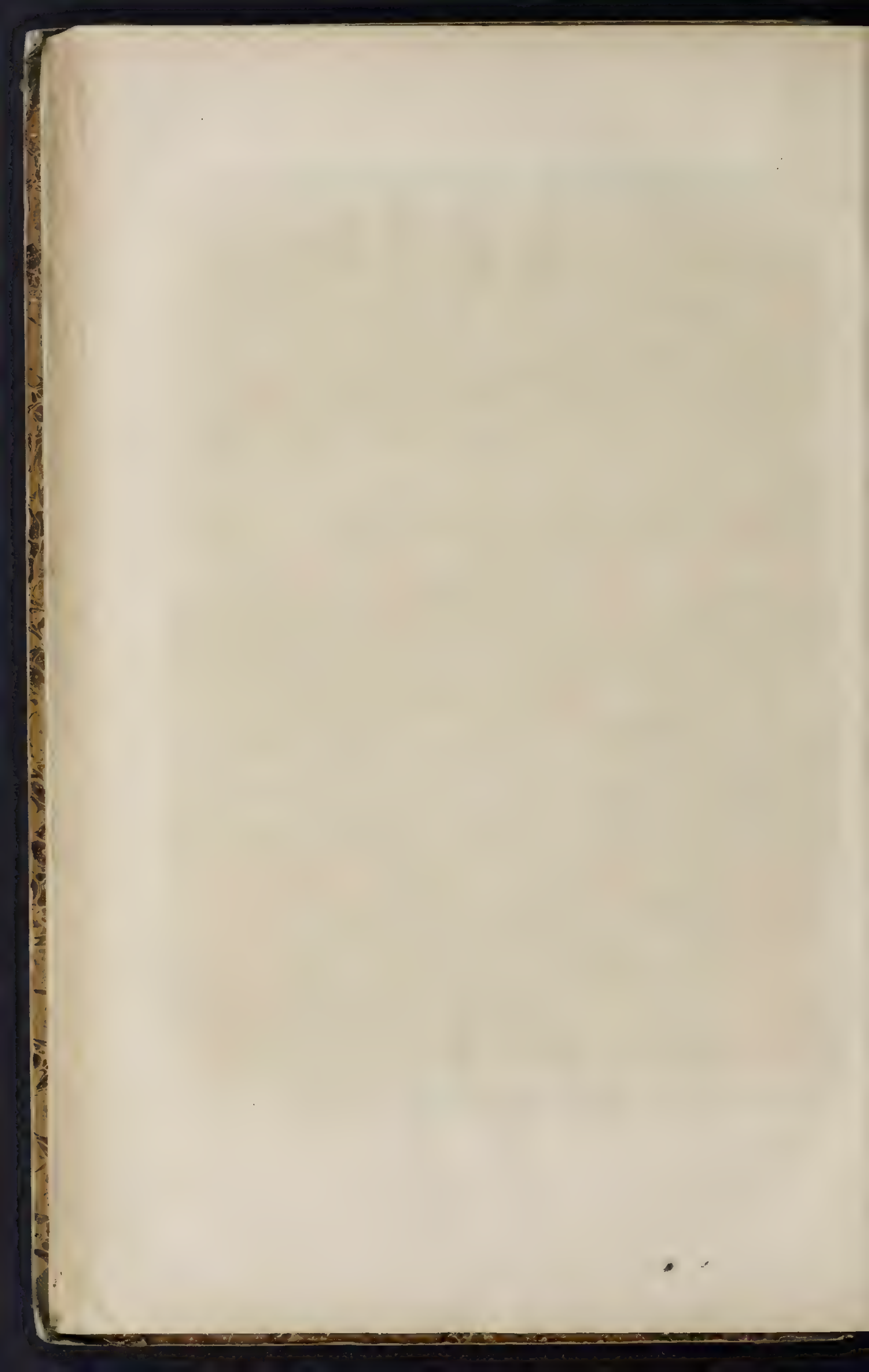


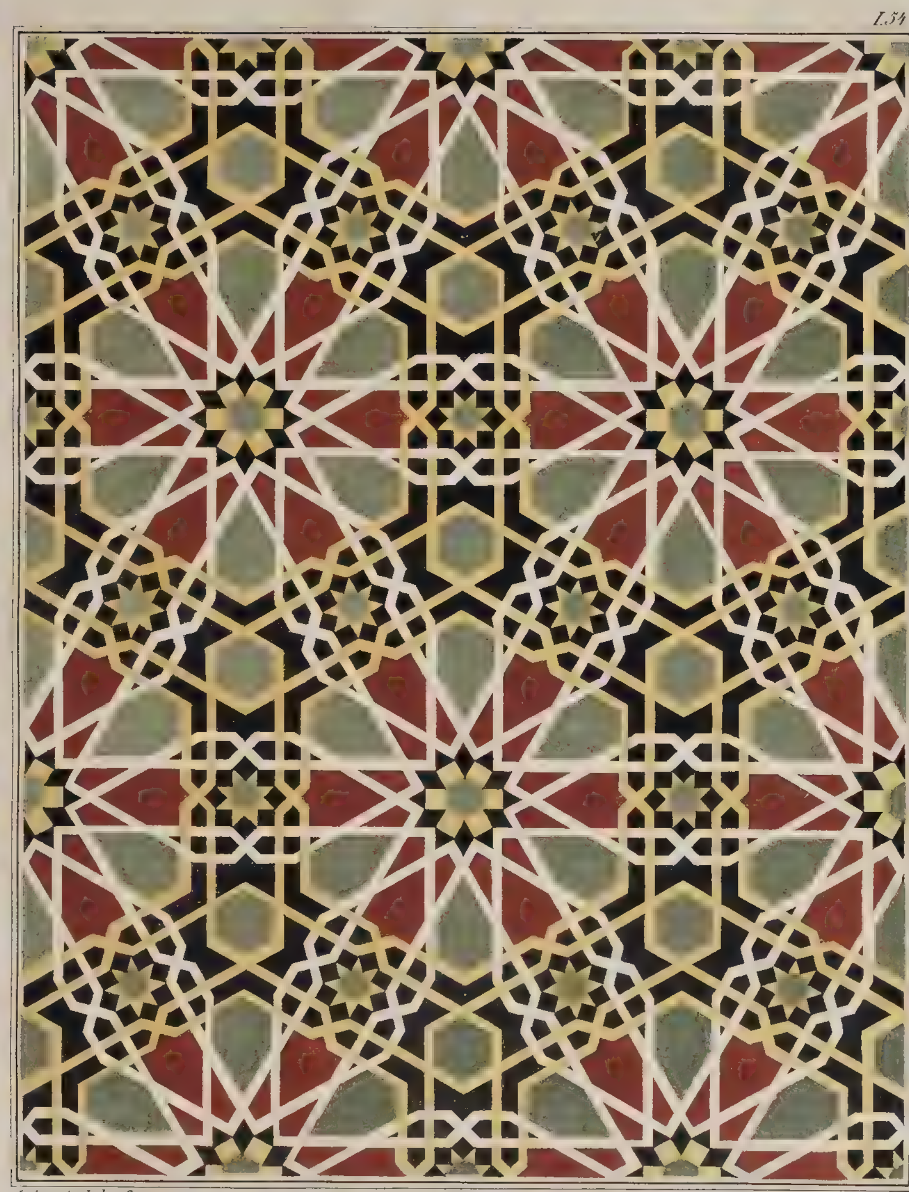




der natürlichen Grösse

Verzierungen aus glasirten Backsteinen an den Portalen verschiedener Moscheen zu Alexandria

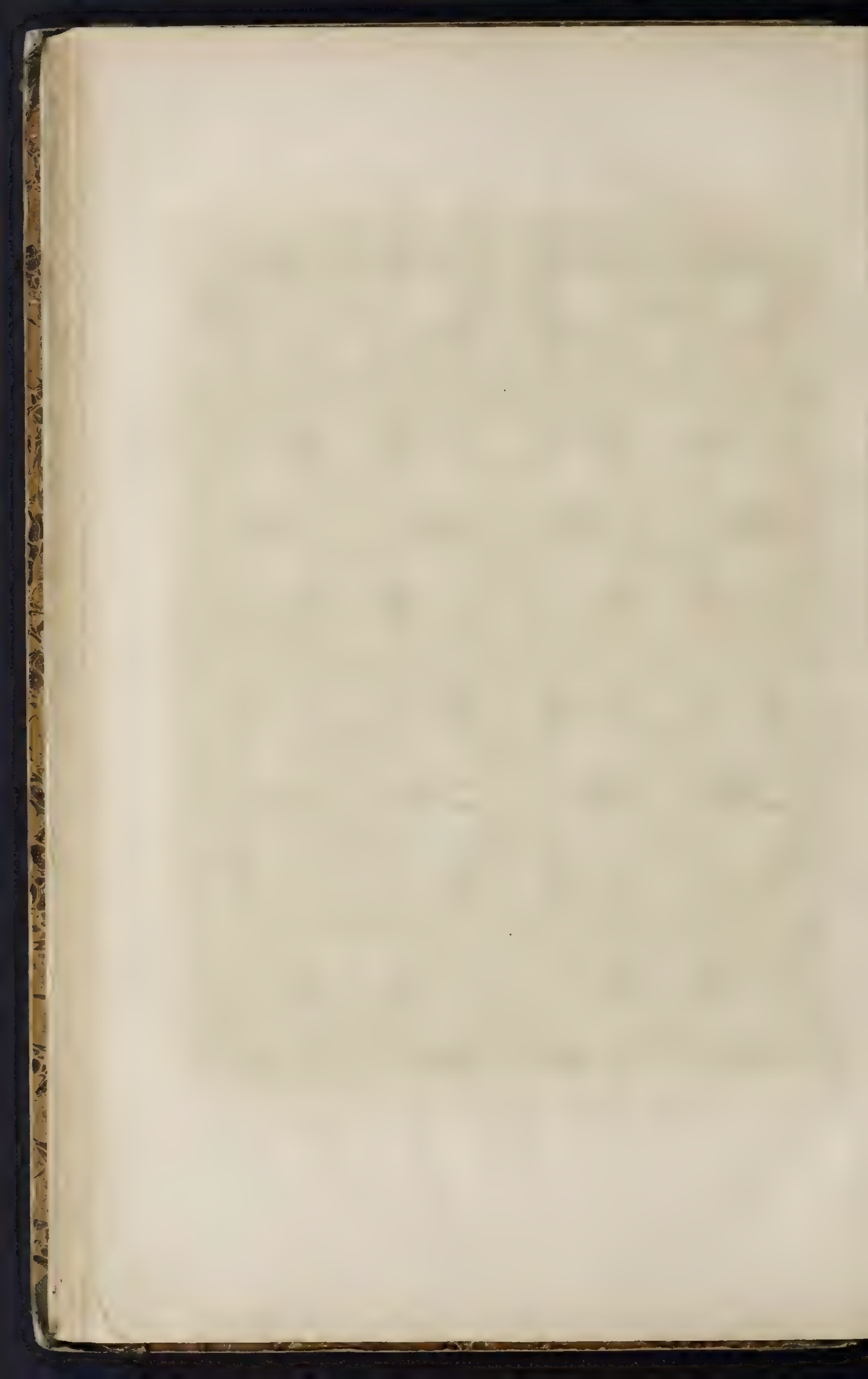




⅓ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendruck b. H. Delius

Mosaik-Wandbekleidung aus der Moschee Hassanen zu Kairo.





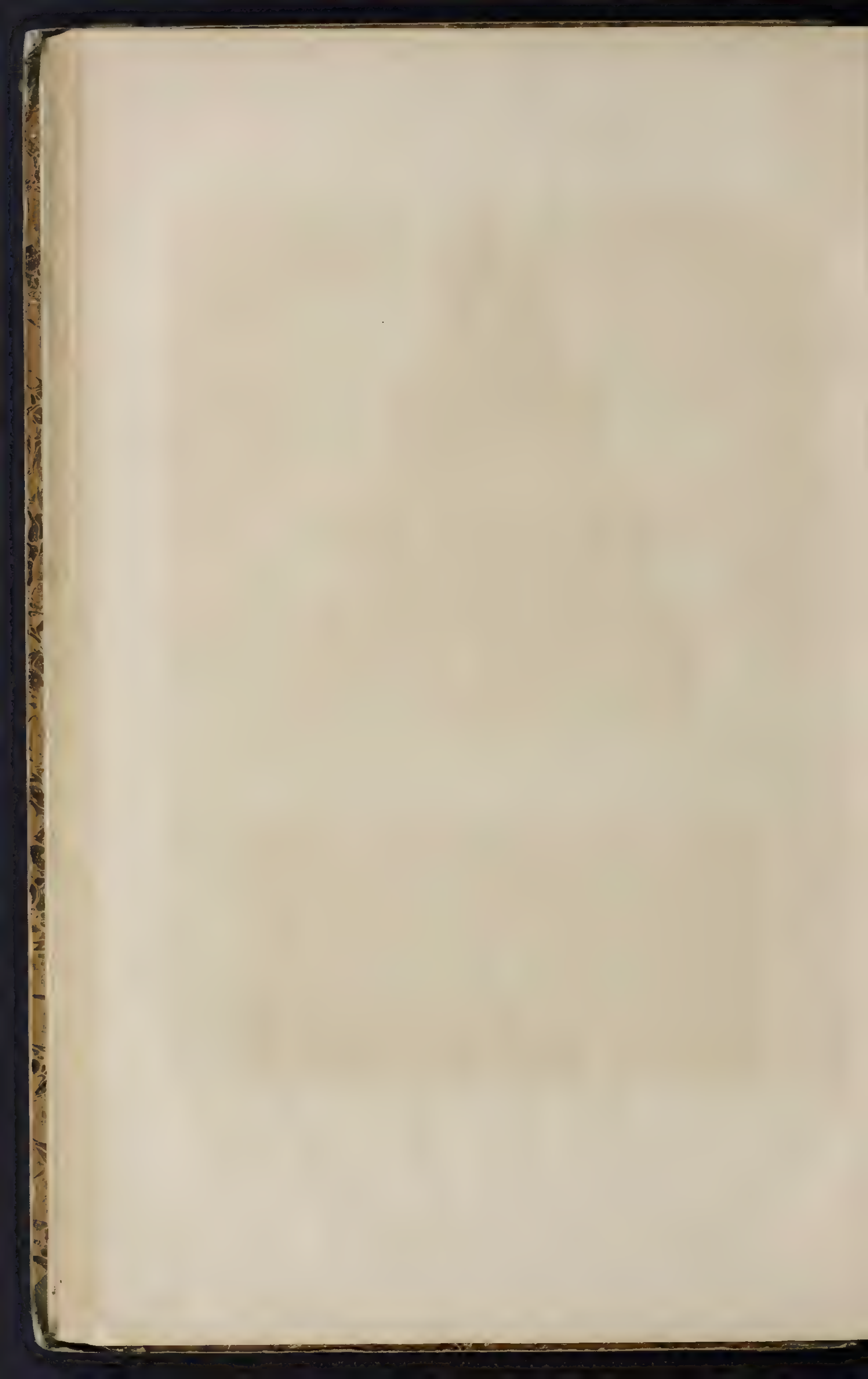
Stuckverzierungen aus verschiedenen Moscheen zu Kairo







Sculptur Verzierungen vom westlichen Portal der Moschee des Sultan Hassan zu Kairo.

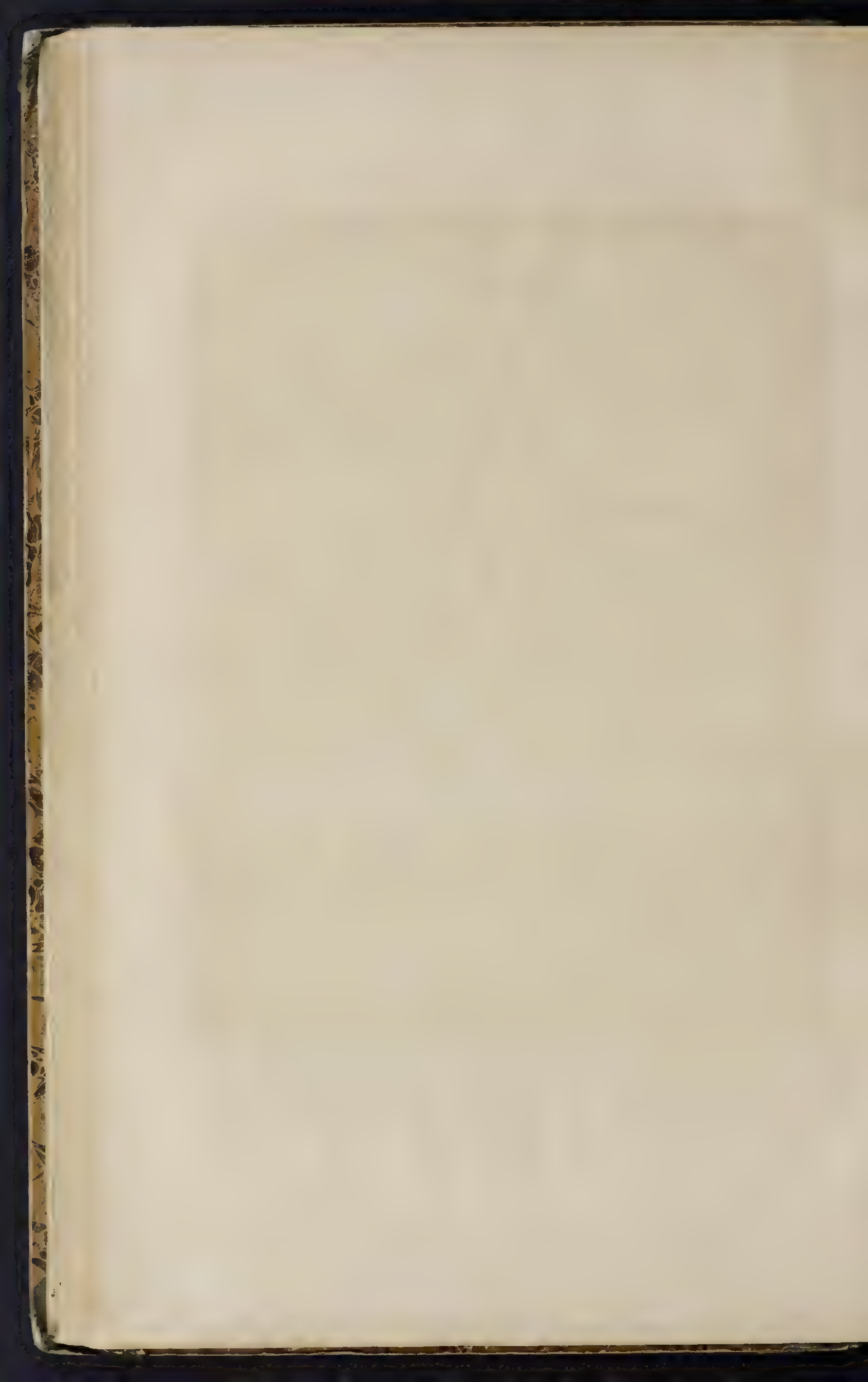


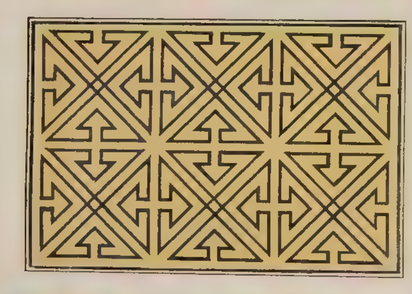


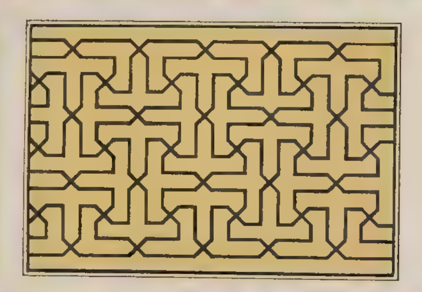
½ der natürlichen Grösse

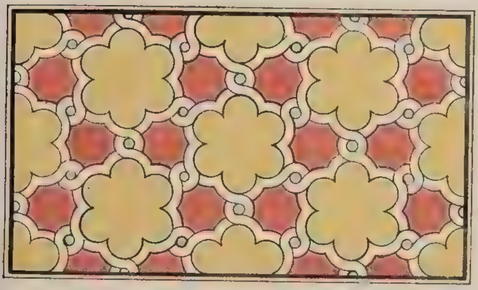
Lith. u. Farbendruck b. H. Delius

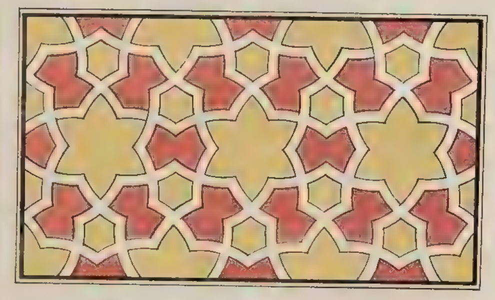
Verzierung der Decke in der Mosche Galaon el Alfi auf der Citadelle zu Kairo

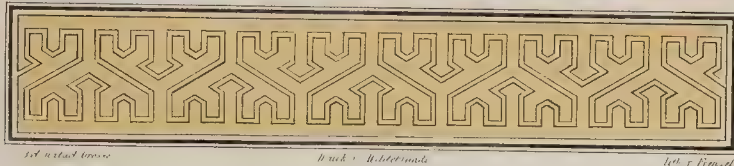






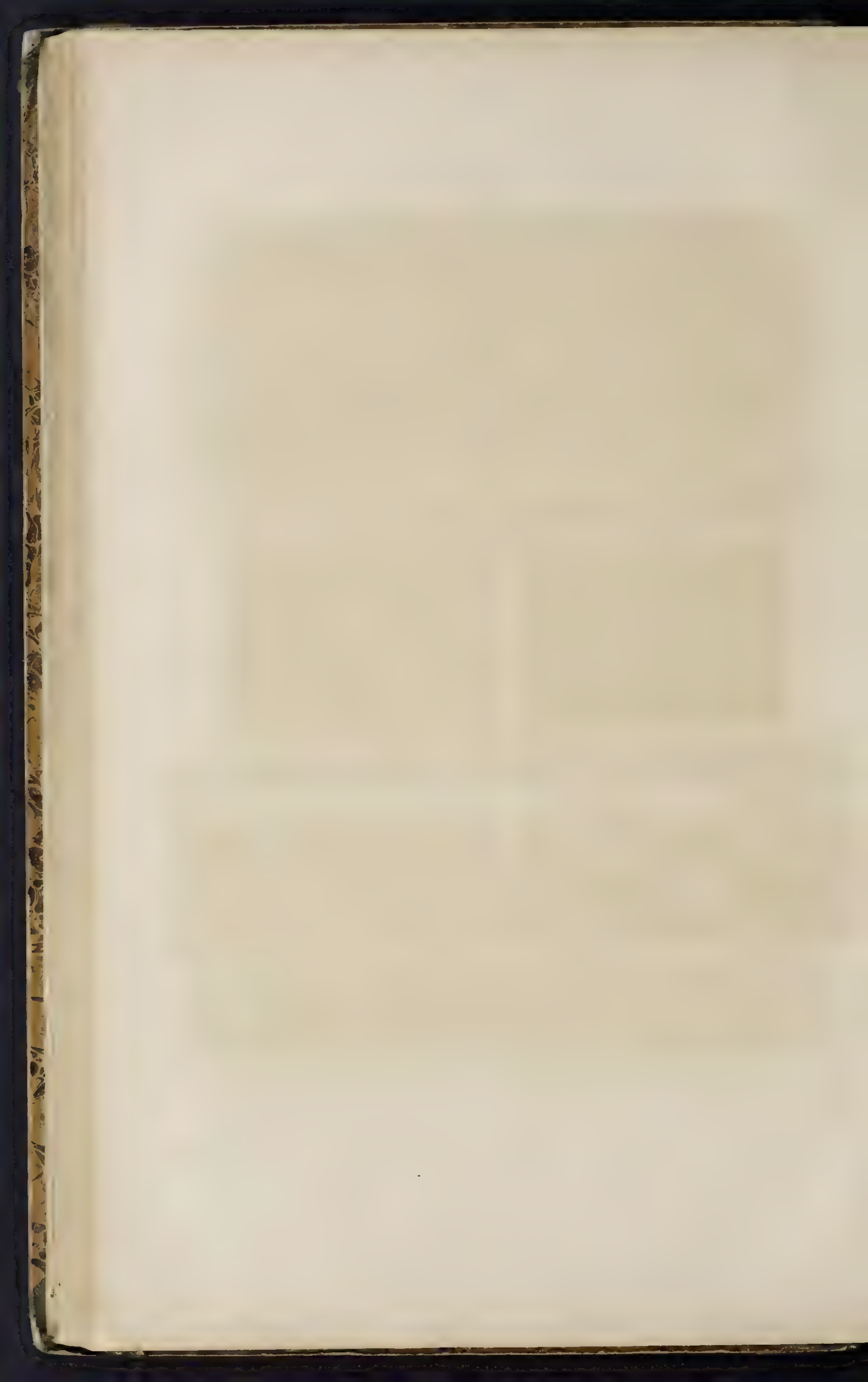






Druck v. Hildebrandt — lith. v. Frenzel

Linear Verzierungen an verschiedenen Privat-Gebäuden zu Kairo.



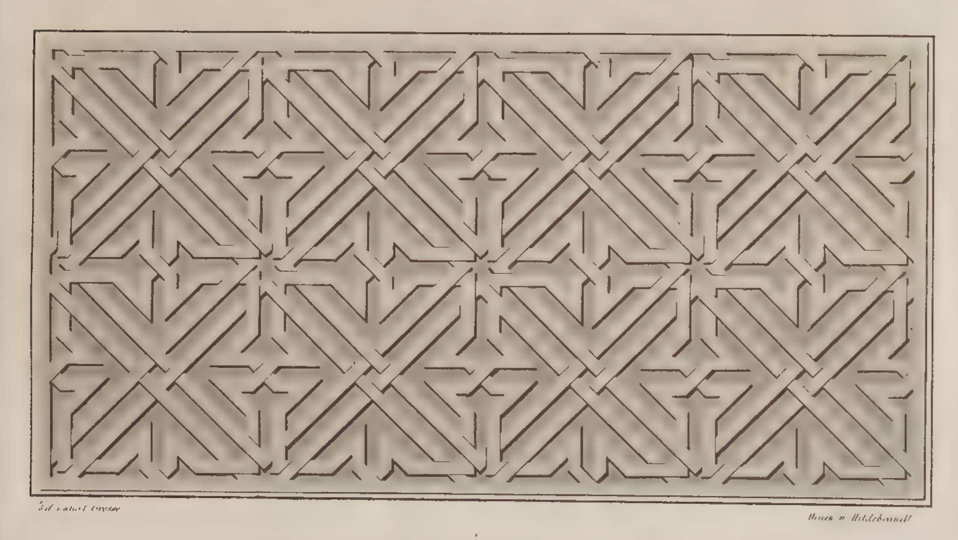




Sculptur-Verzierungen aus dem Grabgebäude des Sultan el Ahy zu Kairo.

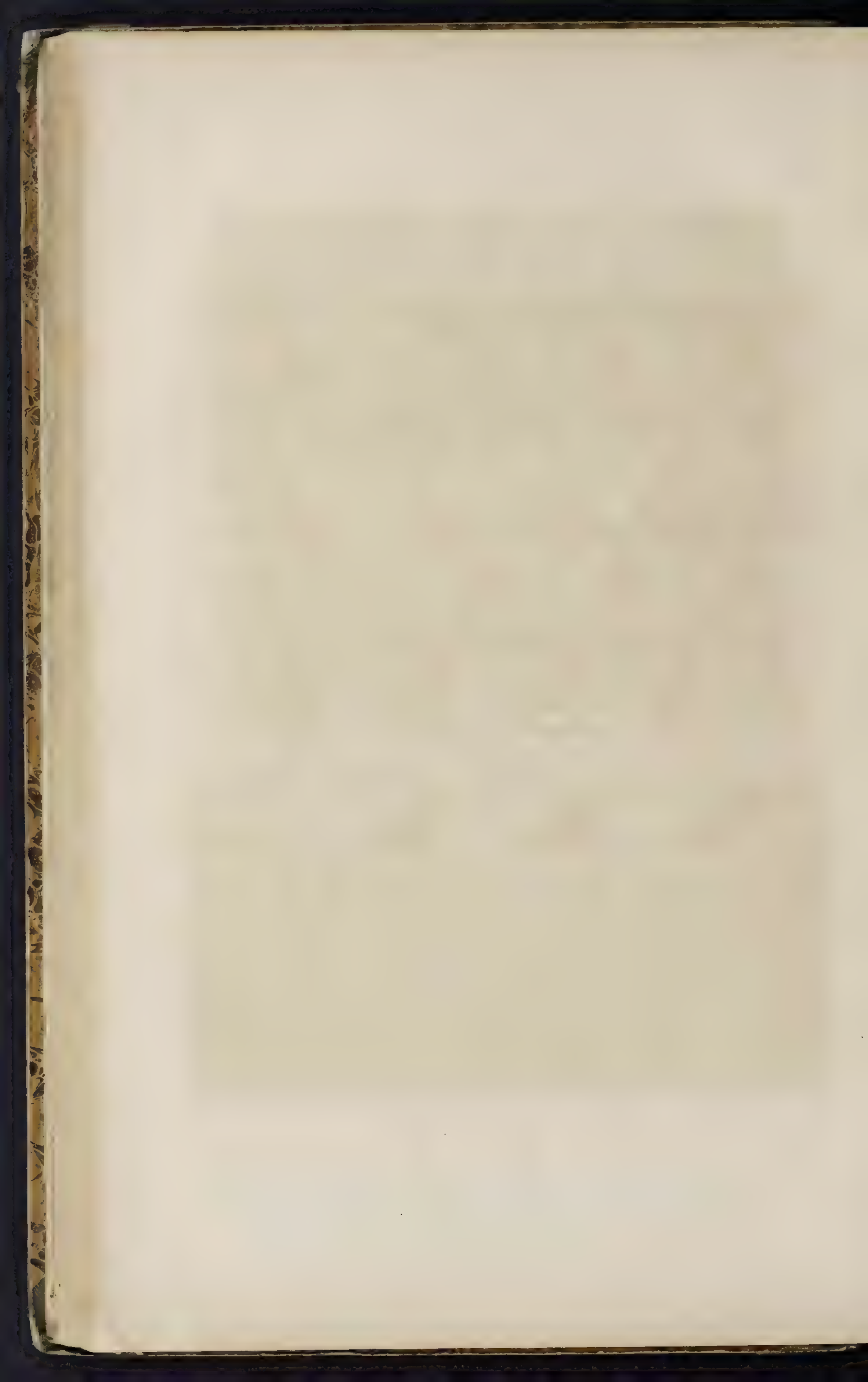




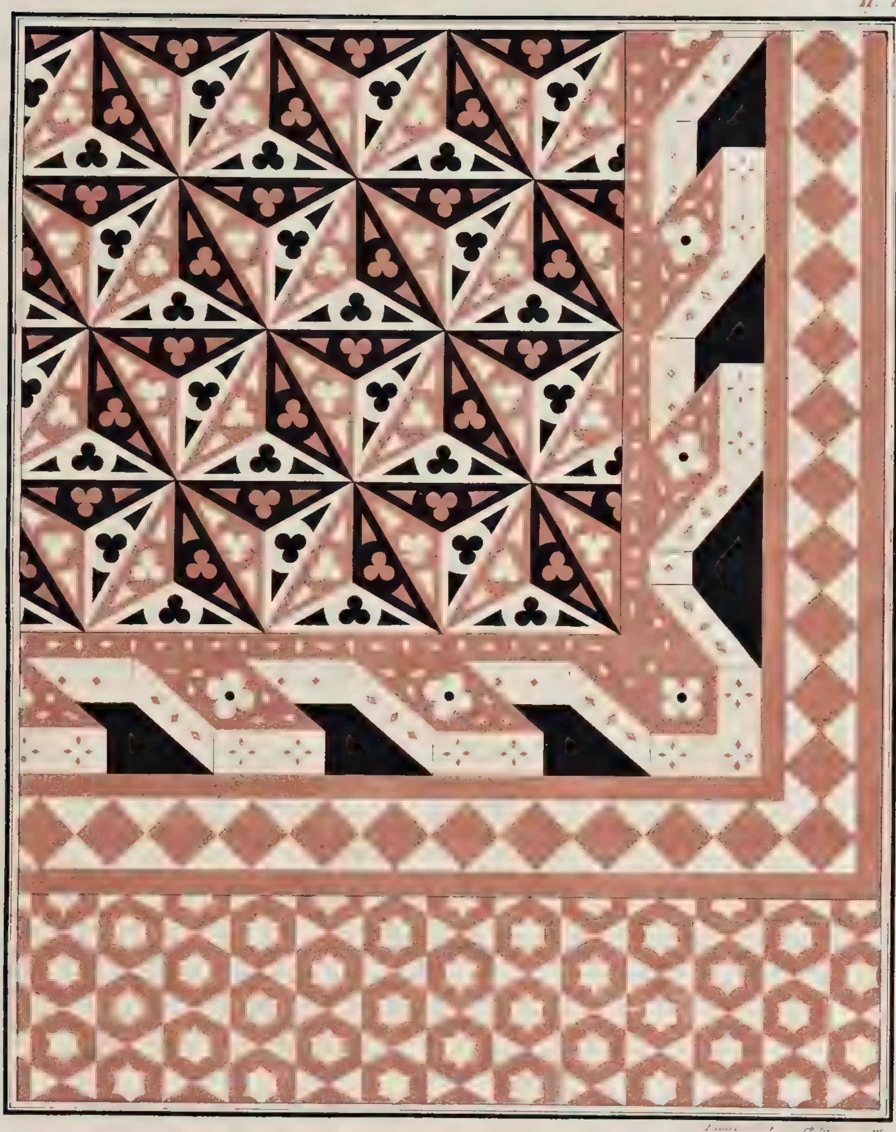


Druck v. Hildebrandt

Sculptur Verzierungen an dem Grabgebäude des Sultan Tchaïr-beck zu Kairo.



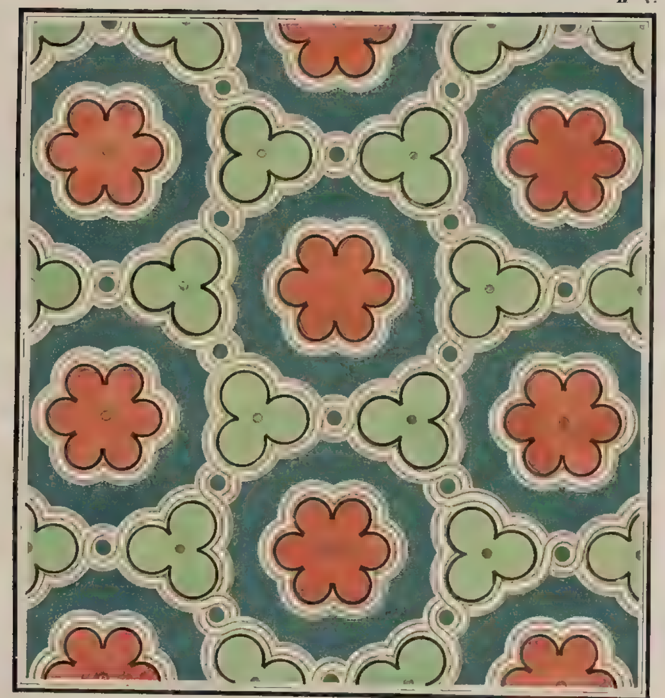
II. 1



Mosaikboden im Dom zu Cremona



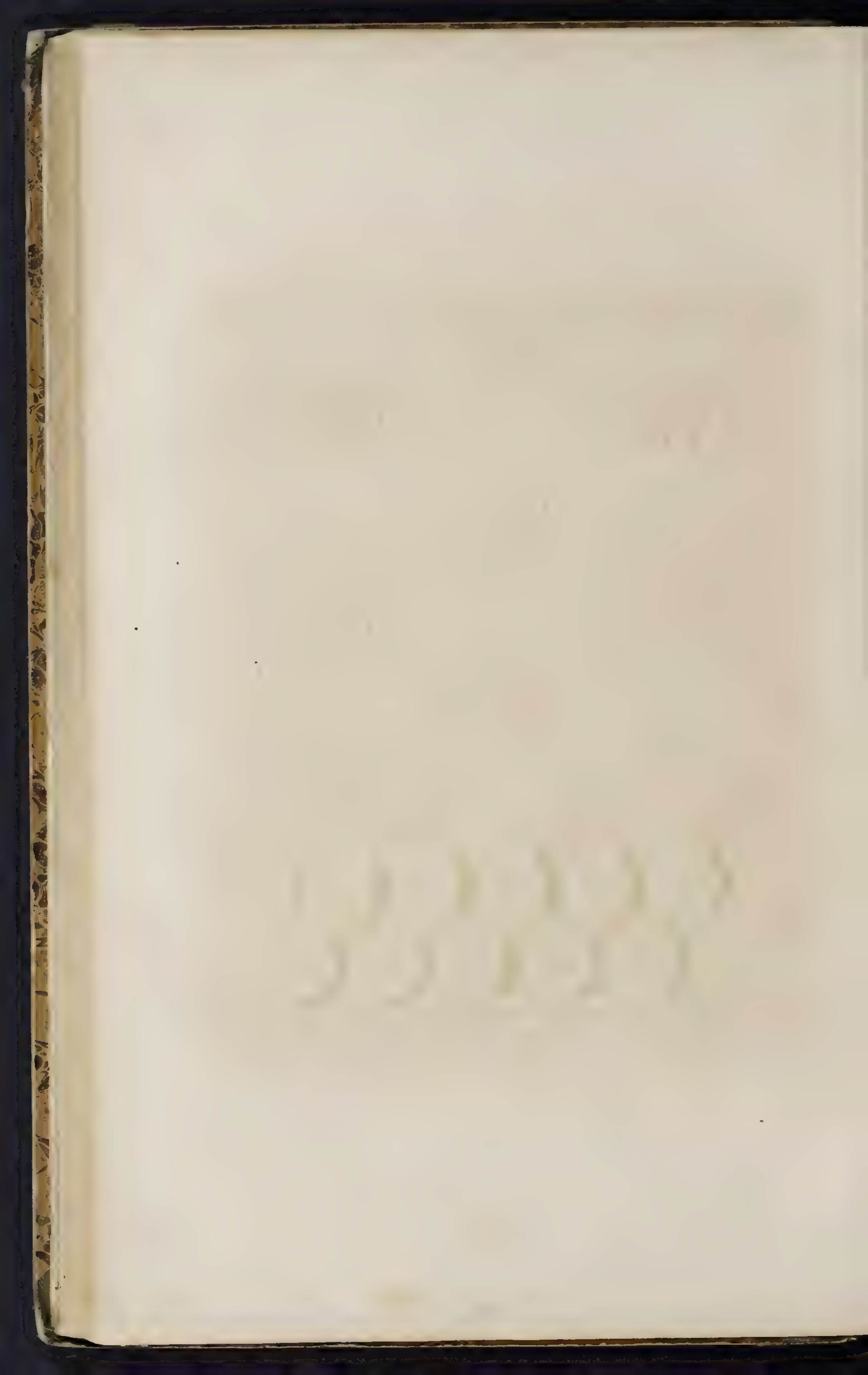
II 2.





½ der natürlichen Größe. Lithogr. u. Farbendruck b. H. Delius

Wandmalerei in der Kirche S. Gior. battista in Urbino.

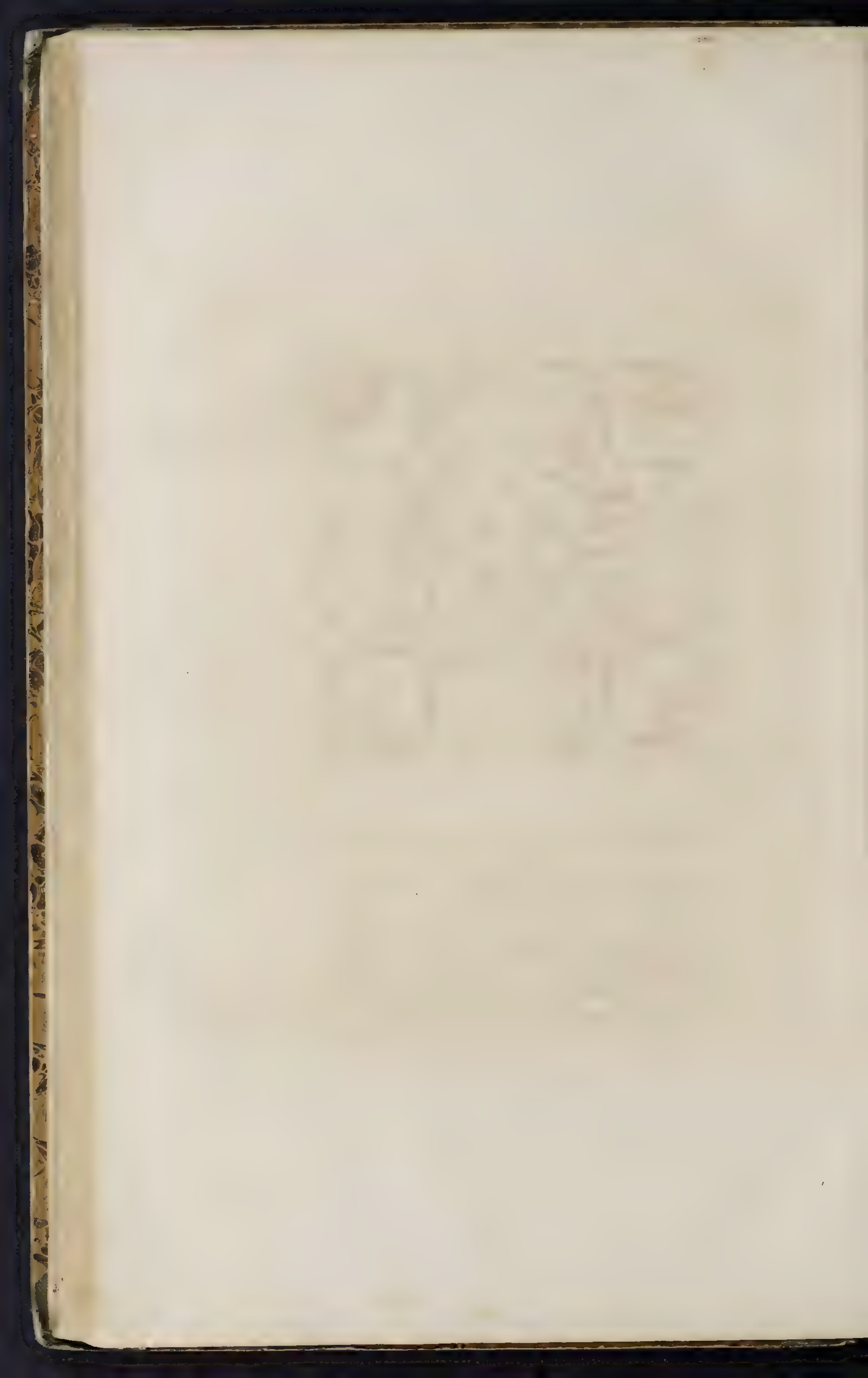


II. 3.



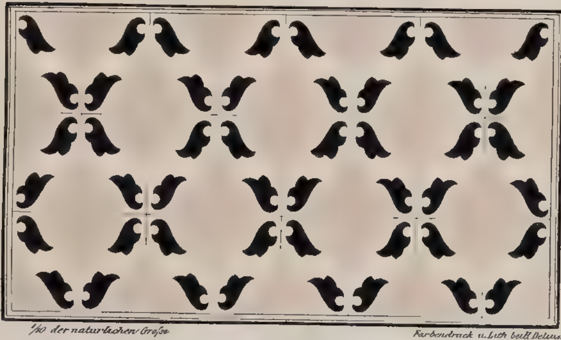
Lithogr. u. Farbendr. v. H. Delius

Wandmalerei in der Kirche St. Francesco zu Assisi





1/3 der natürlichen Größe



1/10 der natürlichen Größe

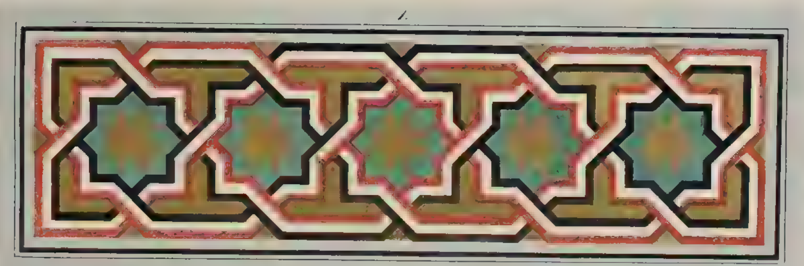
Farbendruck u. Lith. bei H. Delius.

Mosaic-Fußboden.

Im Dom zu Spoleto



1.



2.



3.

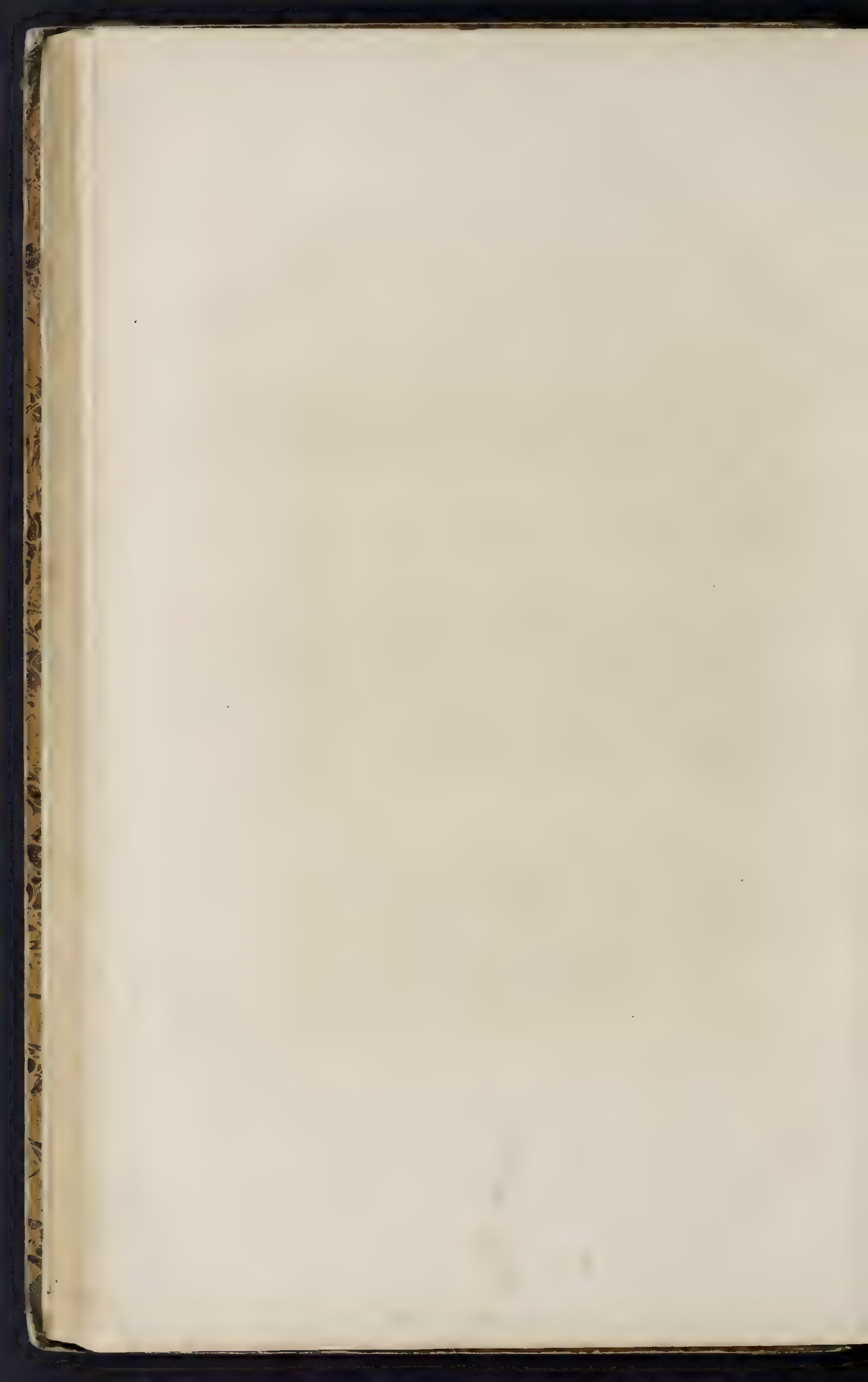


½ der natürlichen Grösse

Farbendruck u. Lith. v. H. Delius

Mosaik-Verzierungen

1 aus dem Dom zu Neapel, 2 u. 3 aus dem Dom zu Benevent.



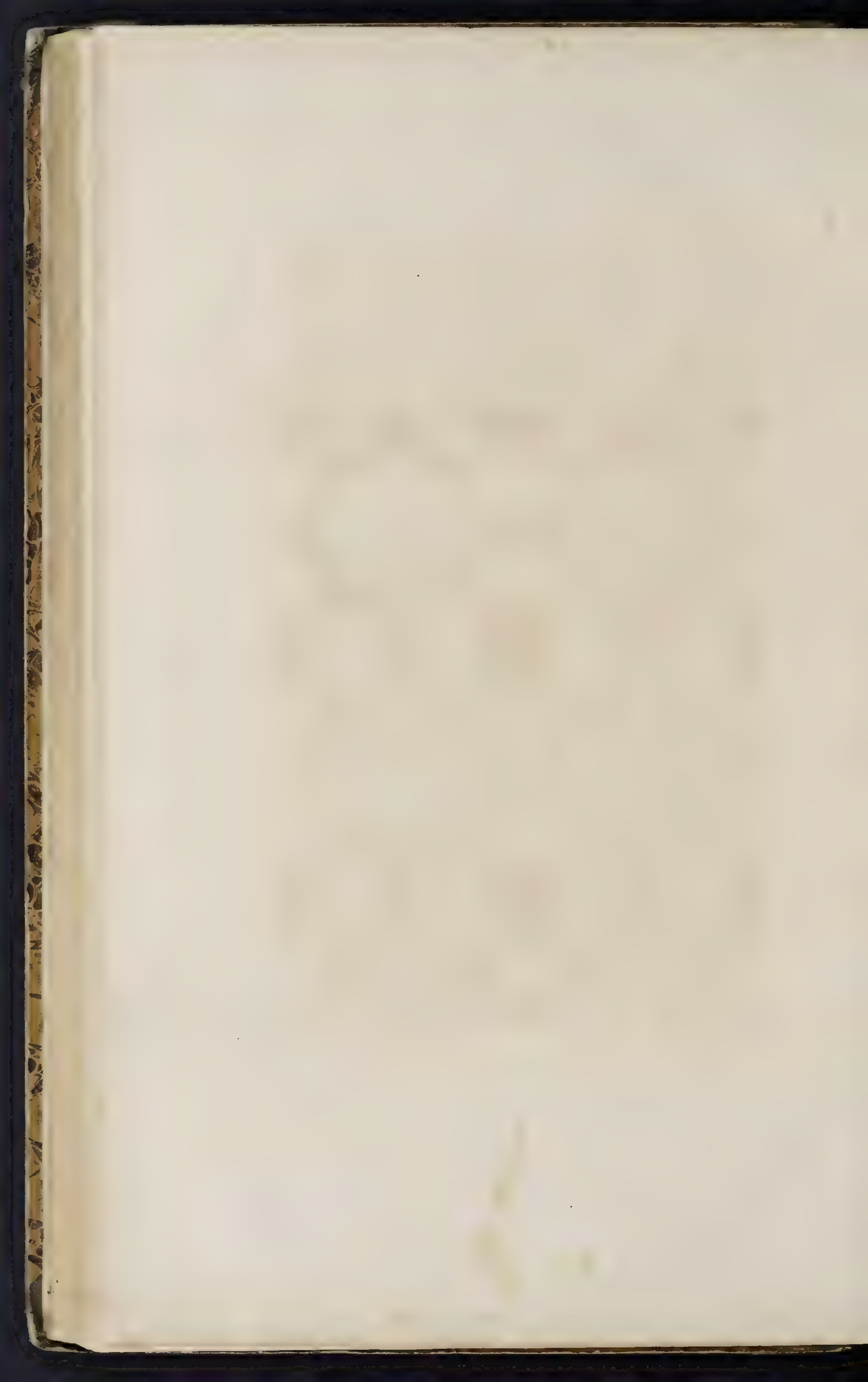
II. 6.



1/3 der natürlichen Größe

Lithogr. u. Farbendruck v. H. Delius

Wandmalerei in der Kirche S. Francesco zu Assisi.





1/3 der natürlichen Größe

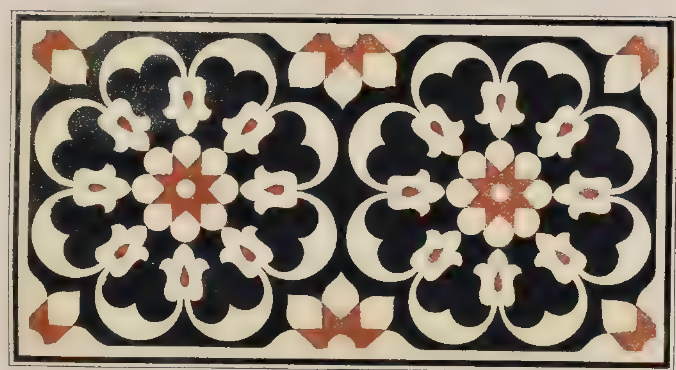
Lithogr. u. Farbendruck v. H. Delius

Wandmalerei in der Kirche S. Francesco zu Assisi









1/10 der natürlichen Größe

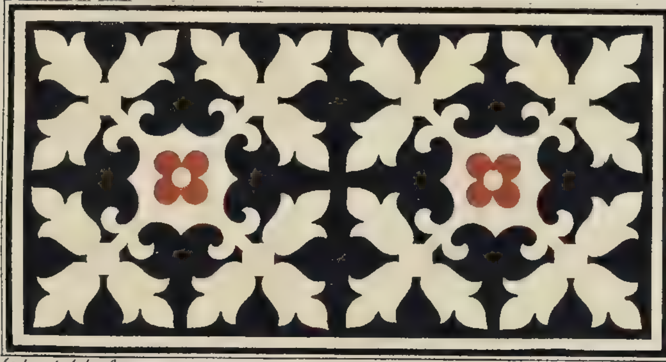
Lithogr. u. Farbendruck v. H. Delius

Marmor-Mosaik in den Fenstervertiefungen am Dom zu Florenz.









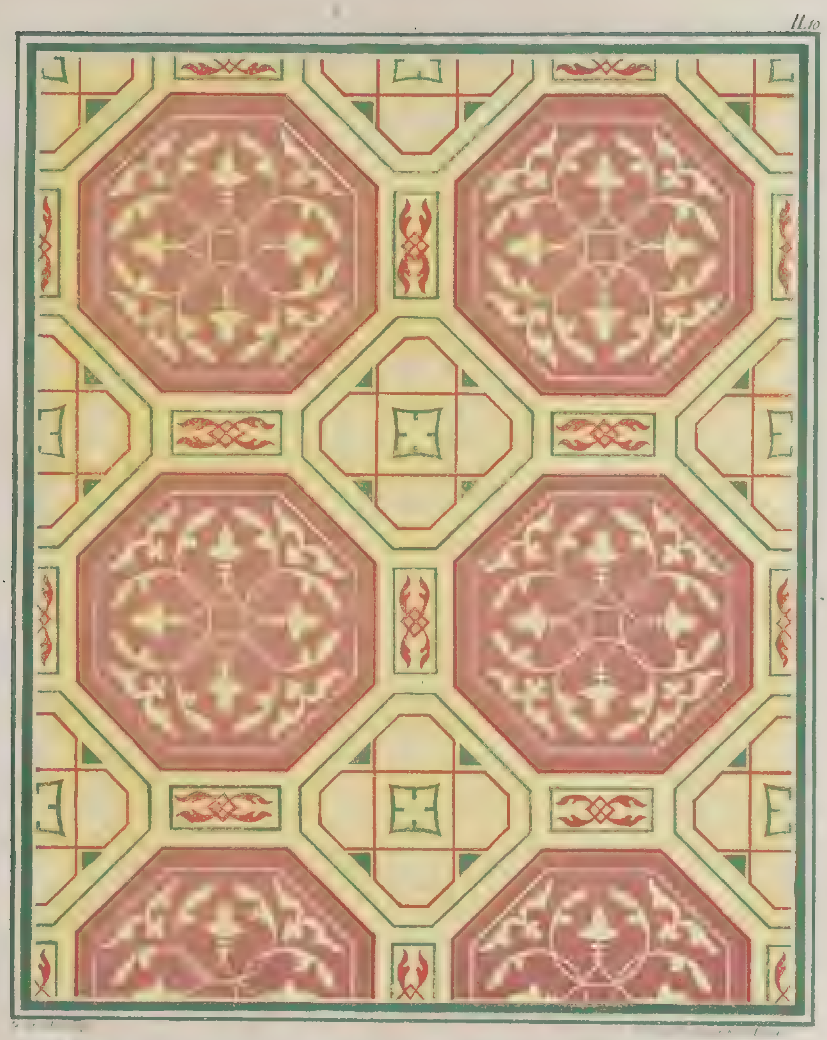
1/10 der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendrk. H. Delius

Marmor-Mosaic in den Fenstervertiefungen am Dom
zu Florenz.



II.10

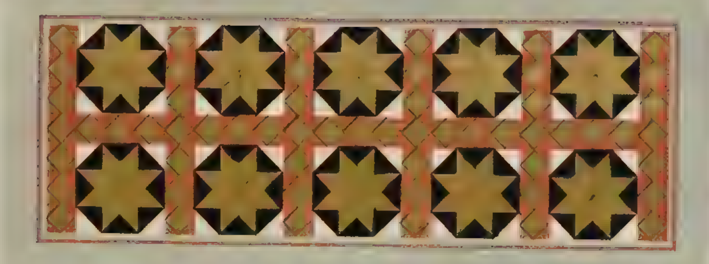


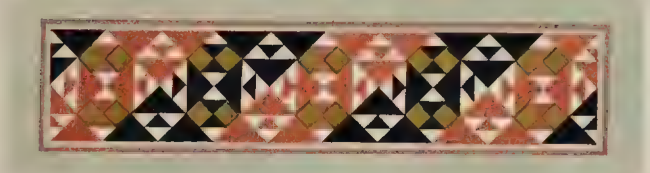
Wandmalerei in der Kirche S. Francesco zu Assisi

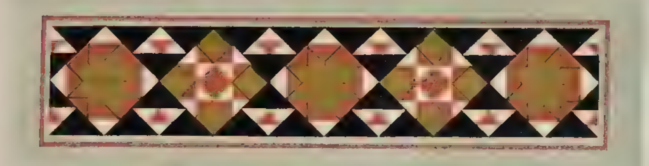












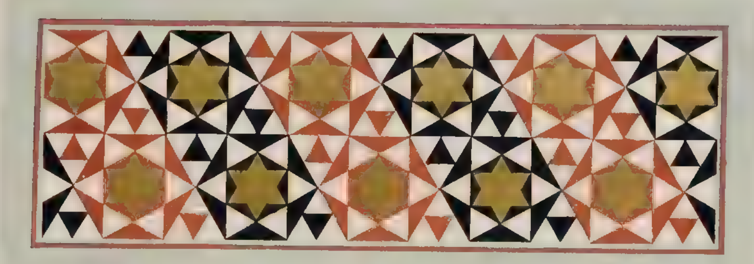


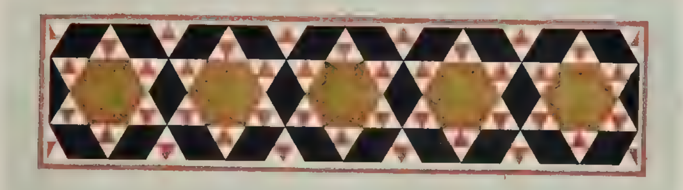
½ der naturl. Grösse

Lithogr. u. Farbendr. bei W. Braun

Mosaik-Verzierungen aus der Kirche S. Francesco zu Assisi.





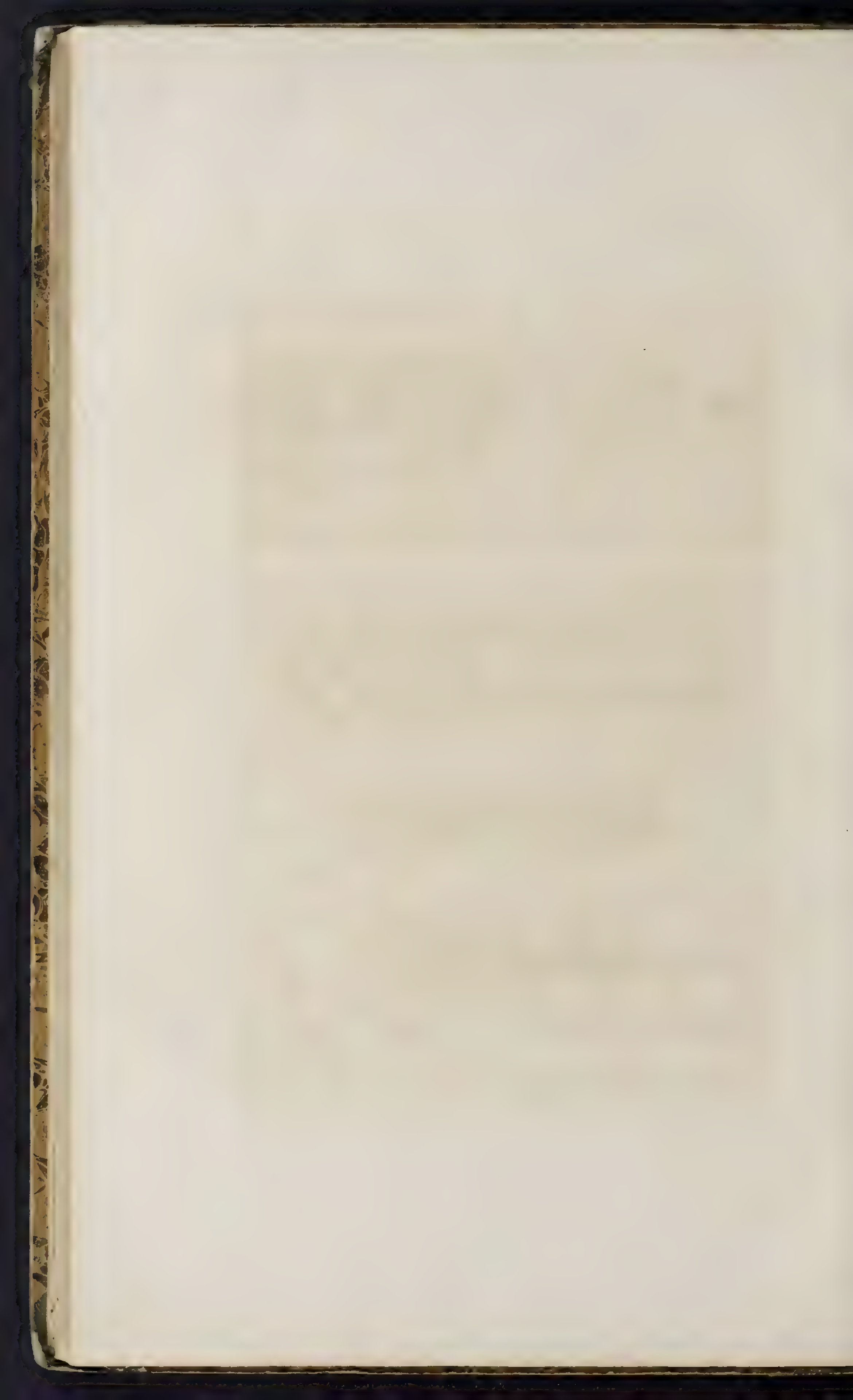


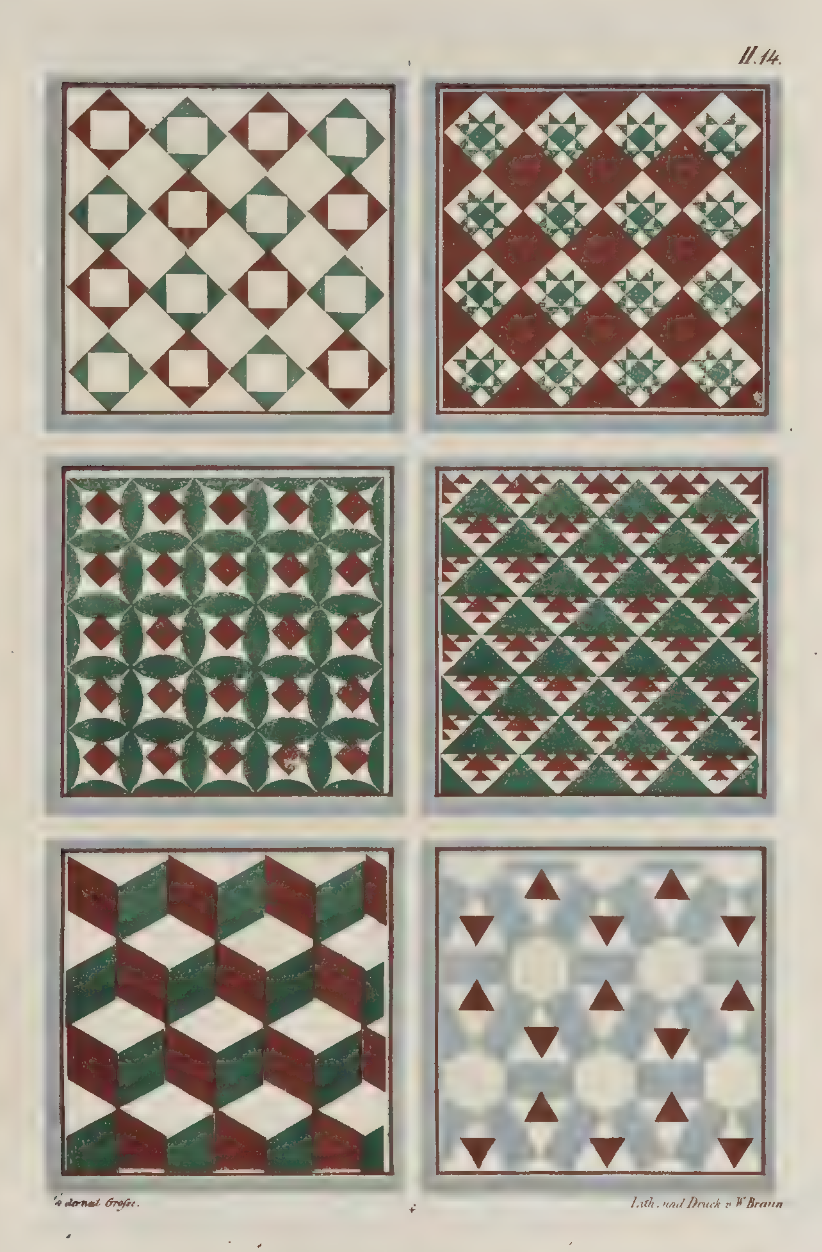




½ der naturl. Grösse. Lith u. Farbendr. bei W. Braun.

Mosaik-Verzierungen aus der Kirche S. Francesco zu Assisi





¼ der nat. Größe.

Lith. und Druck v. W. Braun

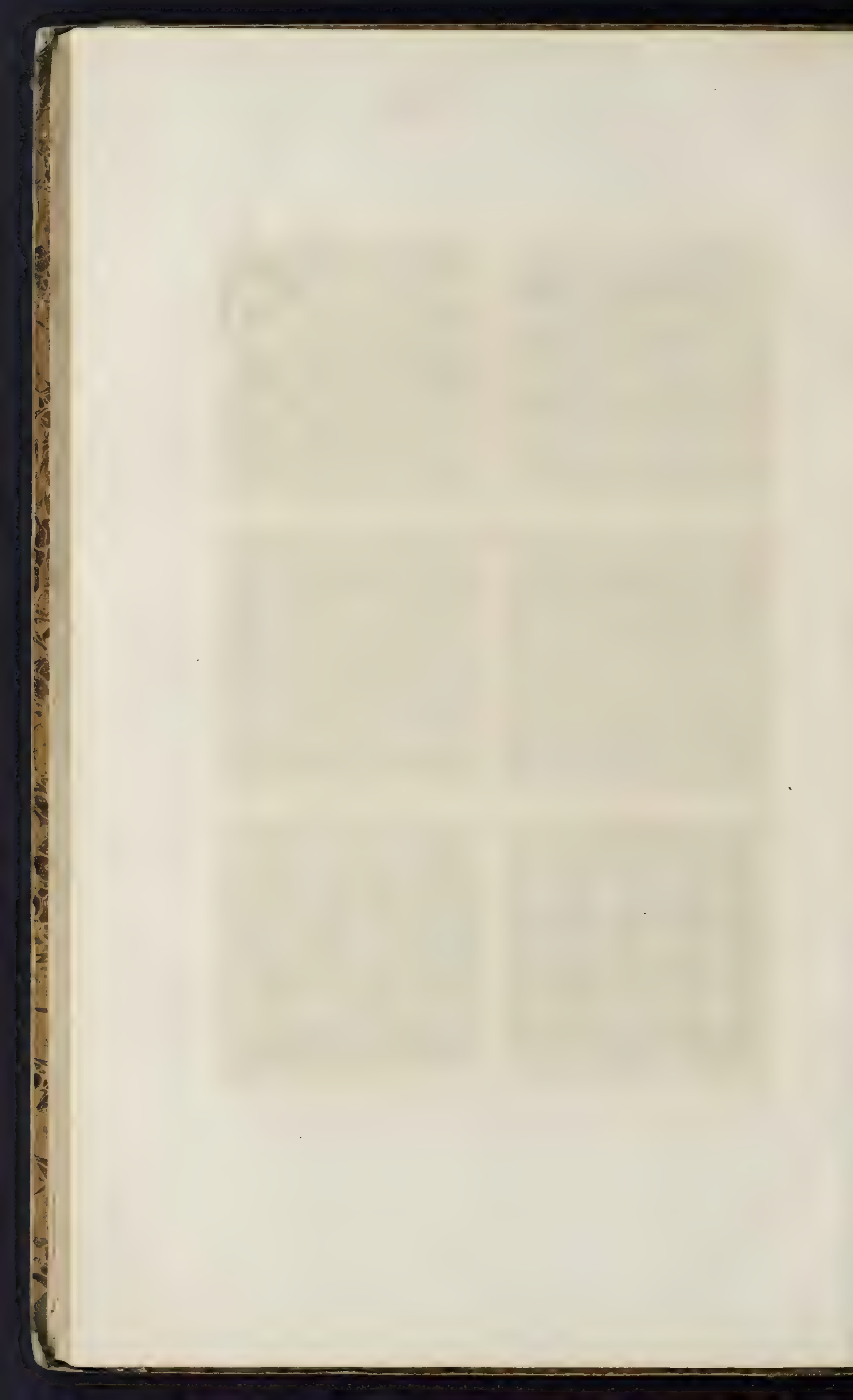
Mosaik Fußböden in der Kirche S. Maria maggiore zu Rom.

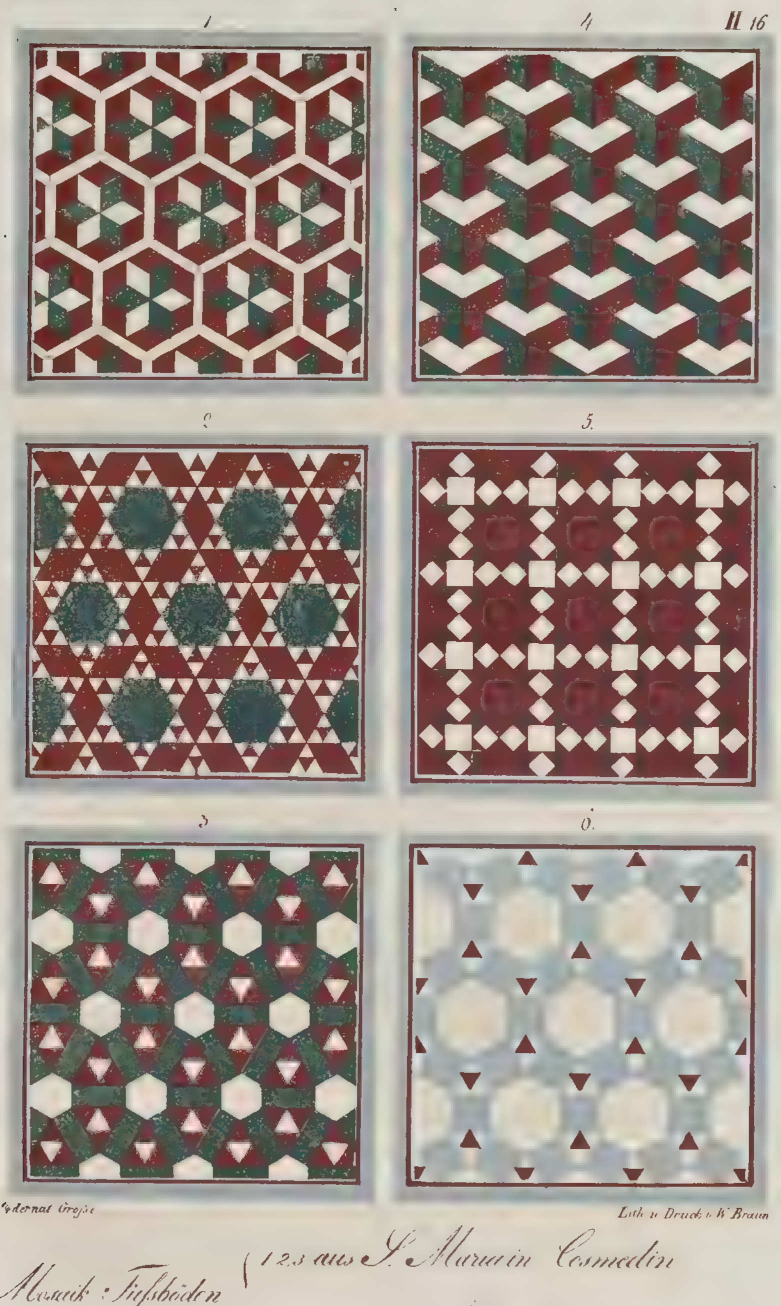


¼ der nat. Grösse

Lith u. Druck v. W. Braun.

Mosaik Fussböden in der Kirche S. Maria in Cosmedin zu Rom



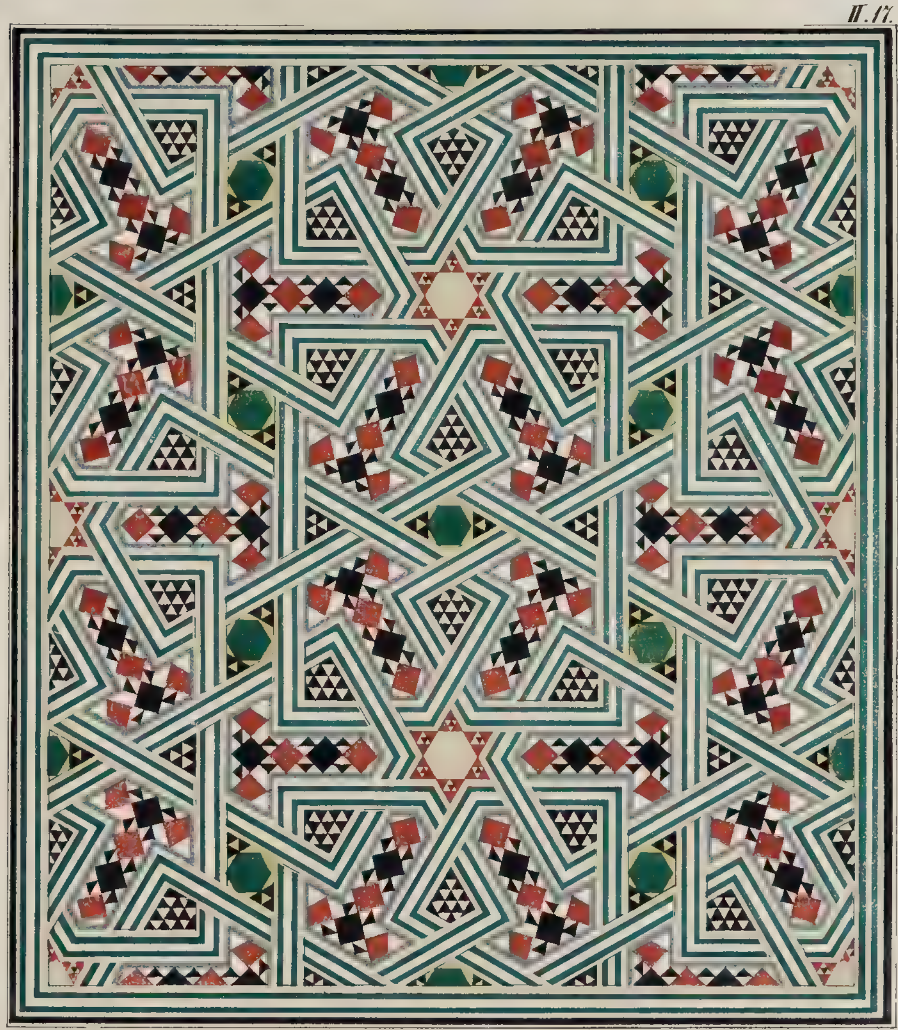


¼ der nat. Grösse

Lith. u. Druck v. W. Braun

Mosaik-Fussböden { 1. 2. 3 aus S. Maria in Cosmedin
4. 5. 6 aus S. Maria maggiore zu Rom.

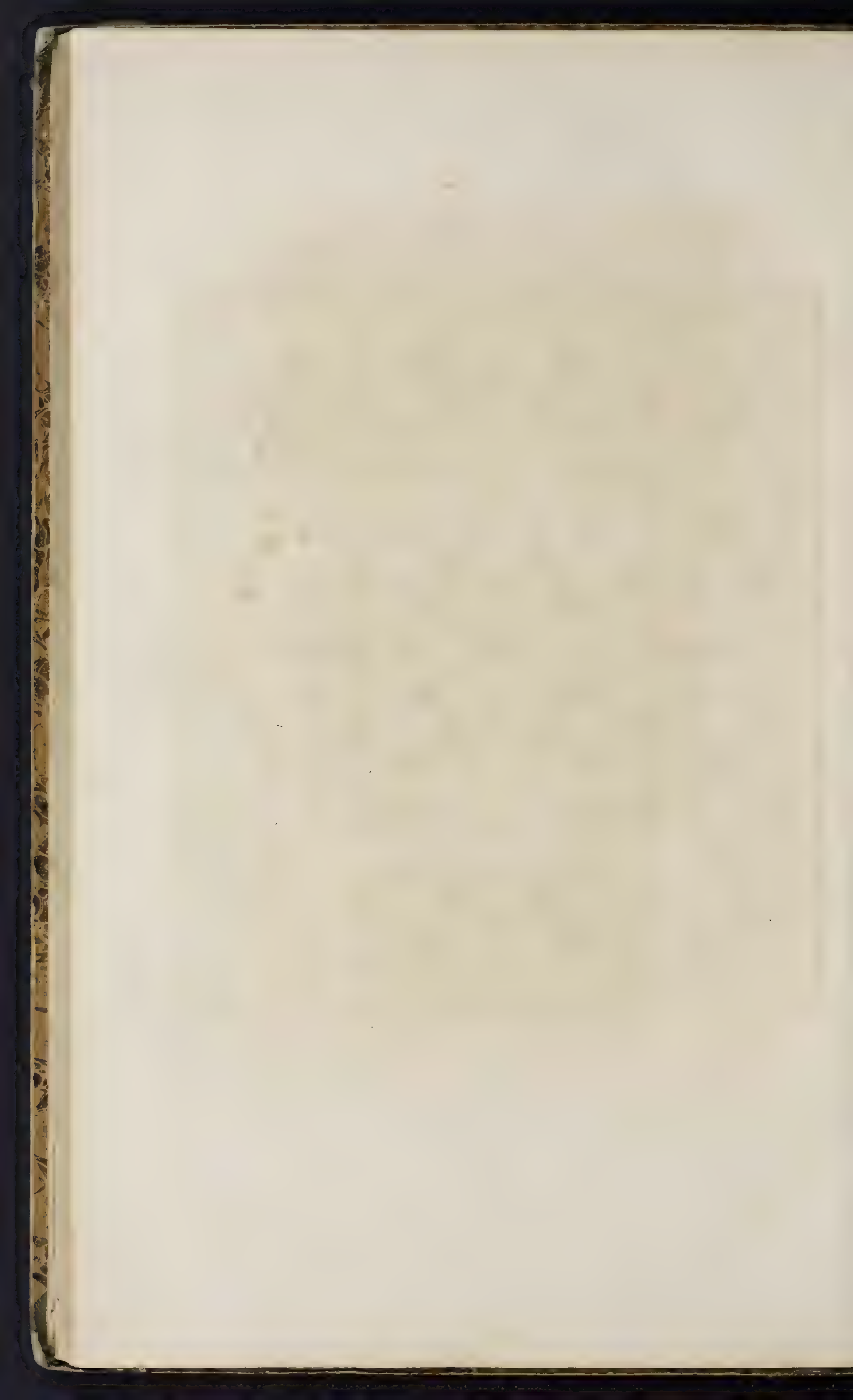




1/6 der nat. Grösse

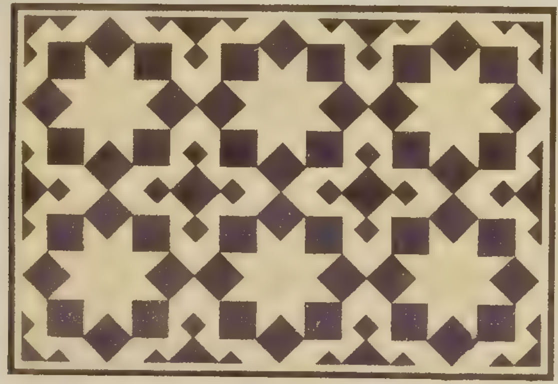
Lith. u. Druck v. W. Braun.

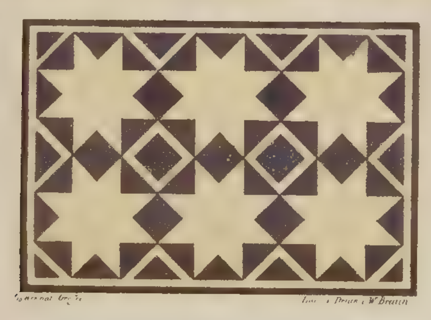
Mosaik-Fußboden aus der Taufkapelle zu Pisa.



II. 18.



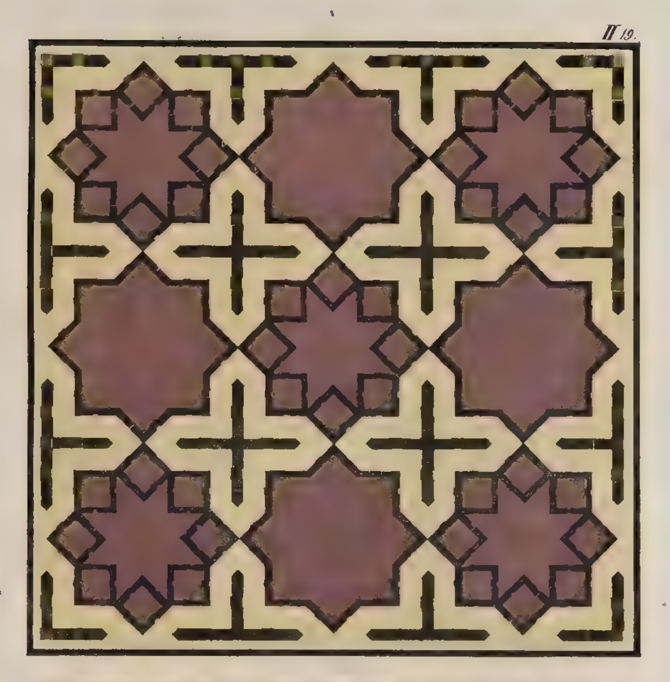


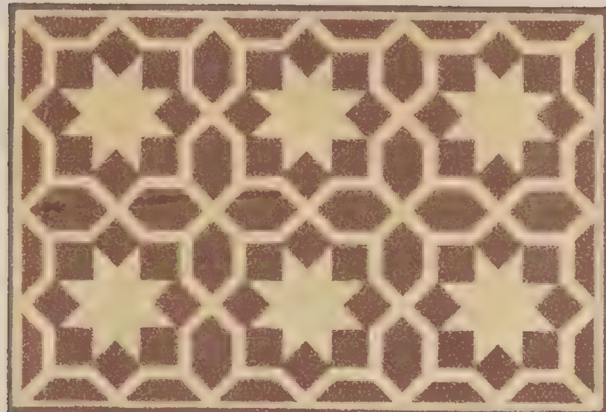


Druck v. W. Braun

Mosaik-Wandbekleidung in der Kirche S. Francesco zu Assisi

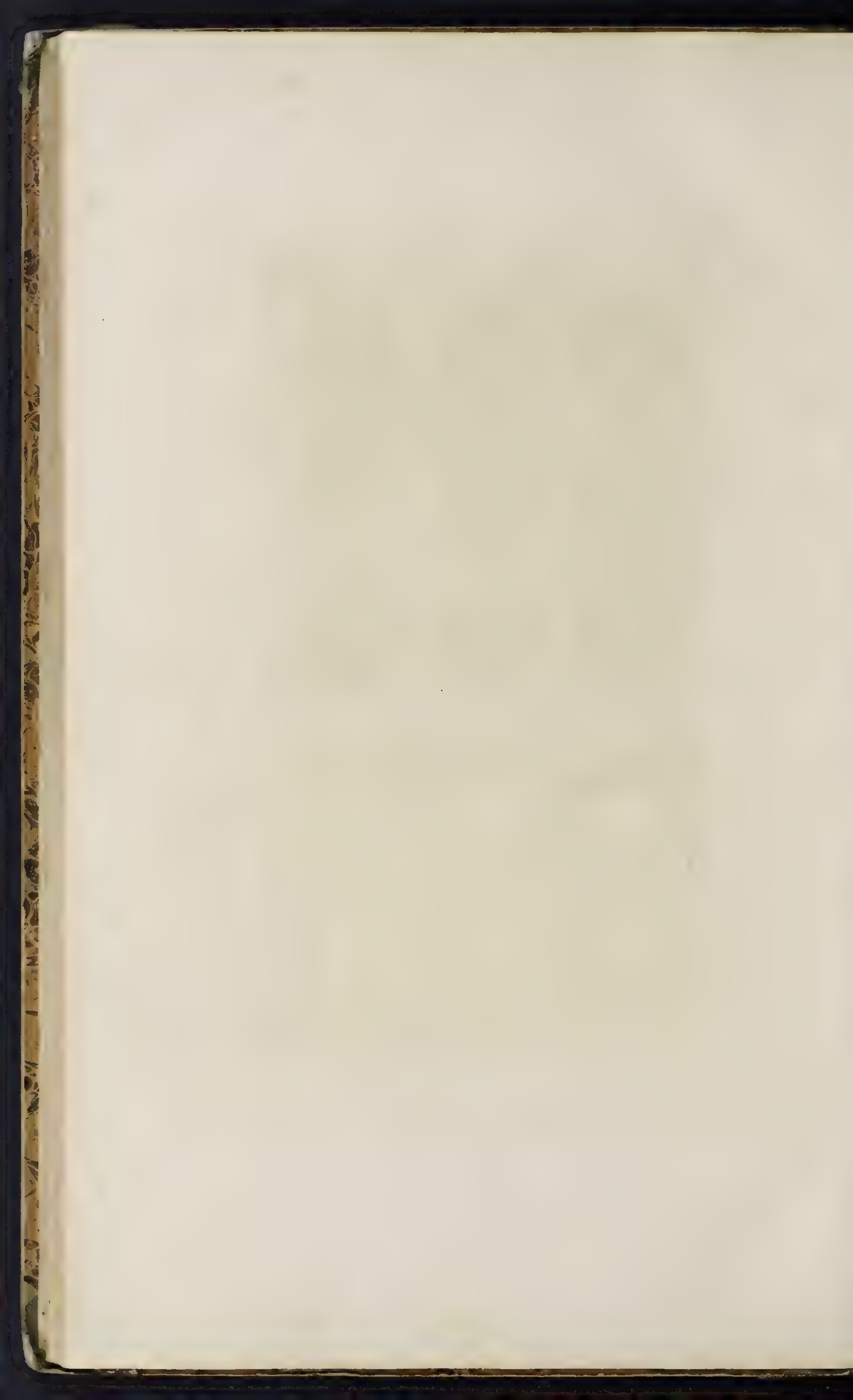


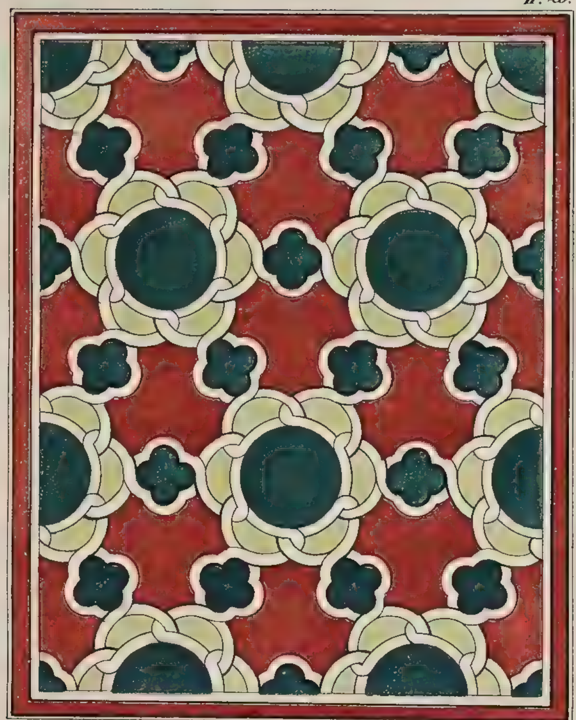


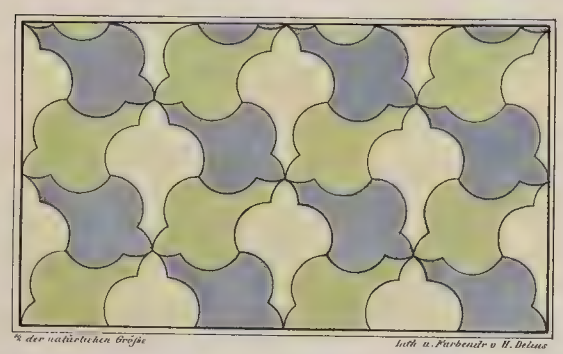


1/10 der nat. Grösse. Lith. u. Druck v. W. Braun.

Mosaik-Wandbekleidung in der Kirche S. Francesco zu Assisi.



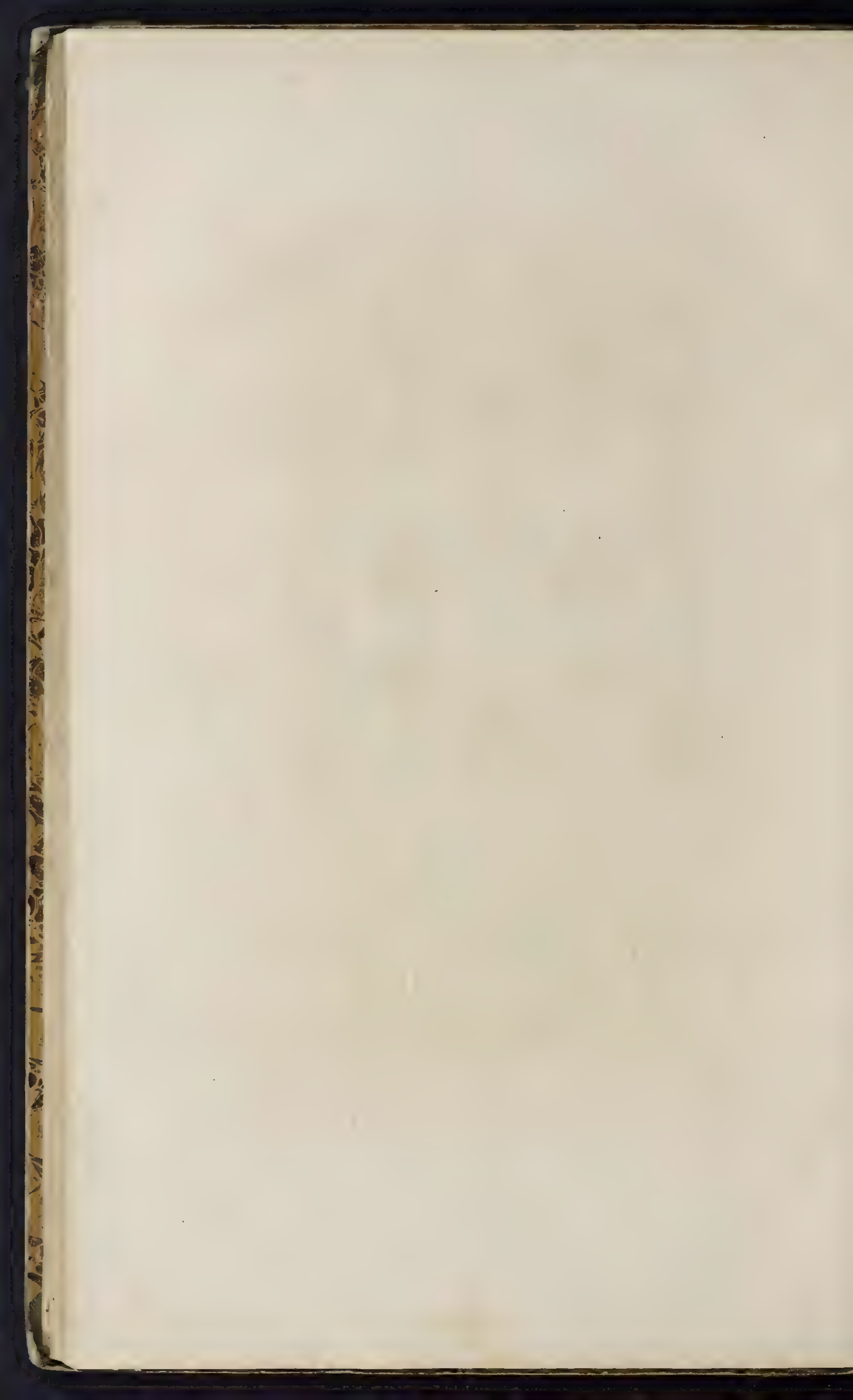


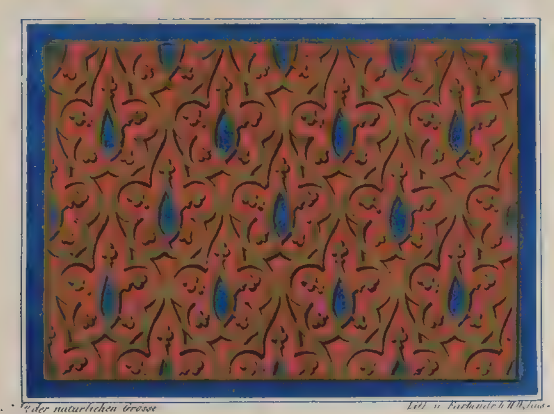


½ der natürlichen Größe

Lith. u. Farbendr. v. H. Delius

Wandmalerei in der Kirche S. Giovanni battista zu Urbino.

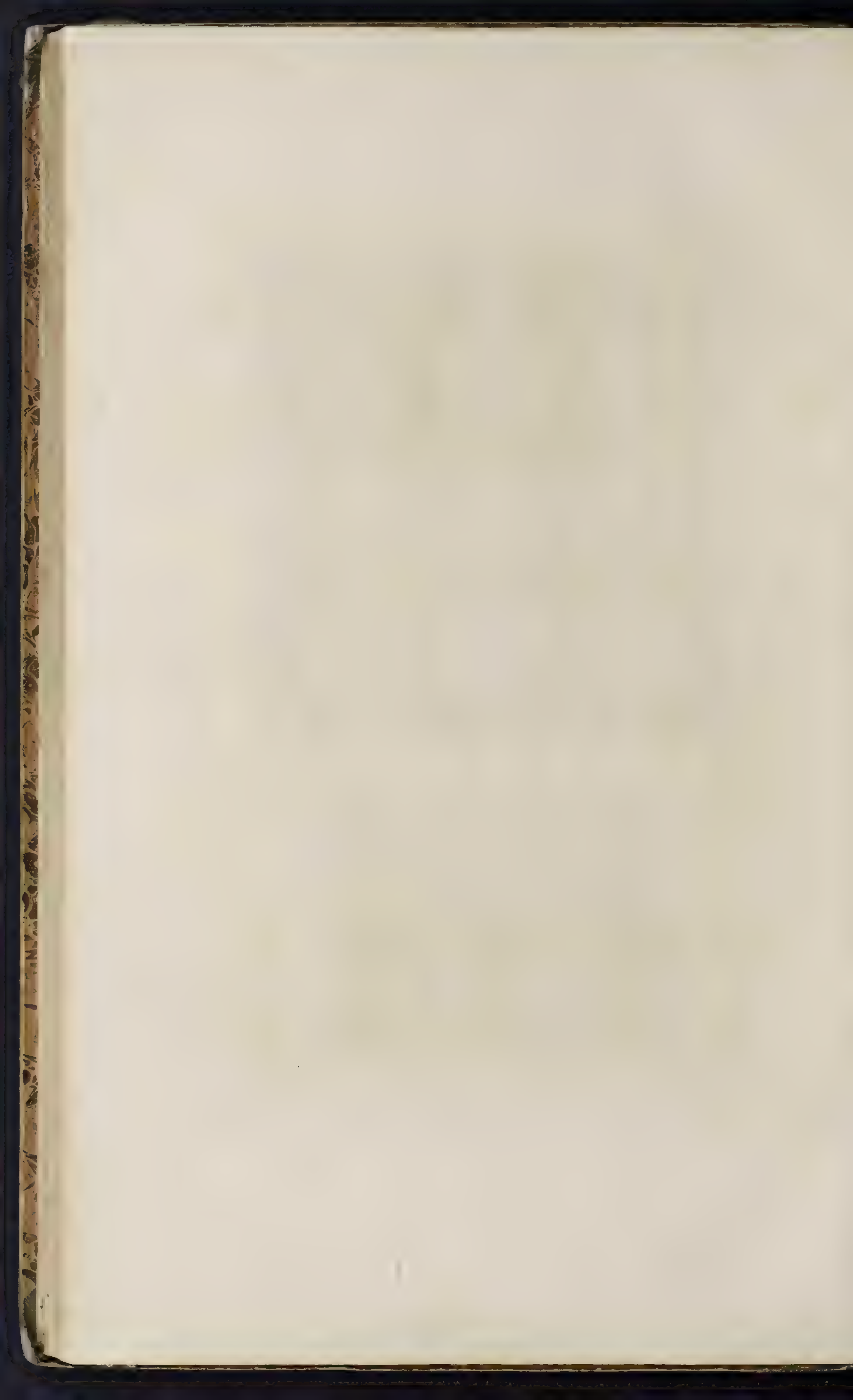




½ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. b. W. Jans.

Gemalte Wandfläche hinter Fresko-Bildern im Rathhause zu Gubbio.







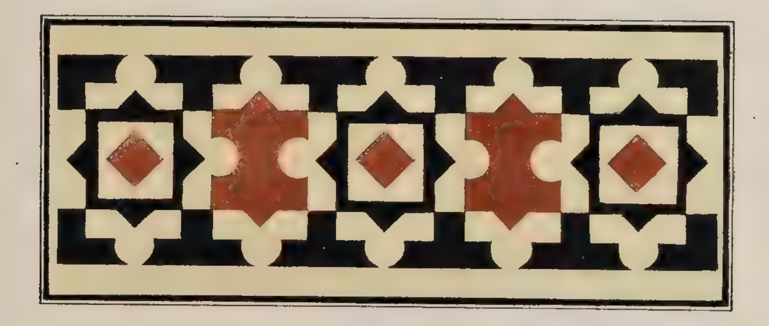


1/3 der natürlichen Grösse.

Mosaic-Fußböden aus der Kirche Or'f San Michele zu Florenz







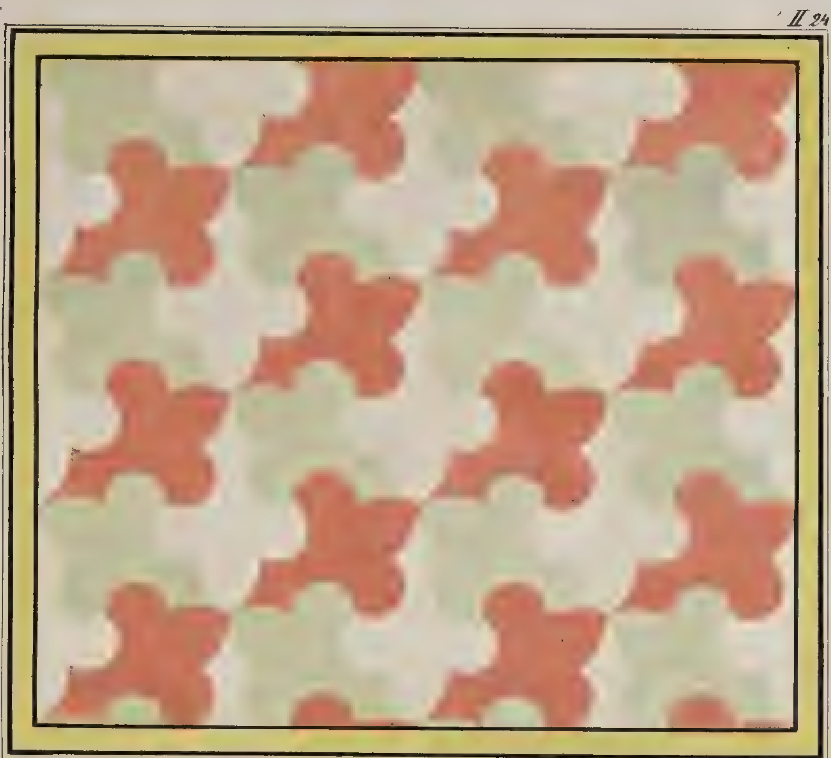


1/6 der natürlichen Größe.

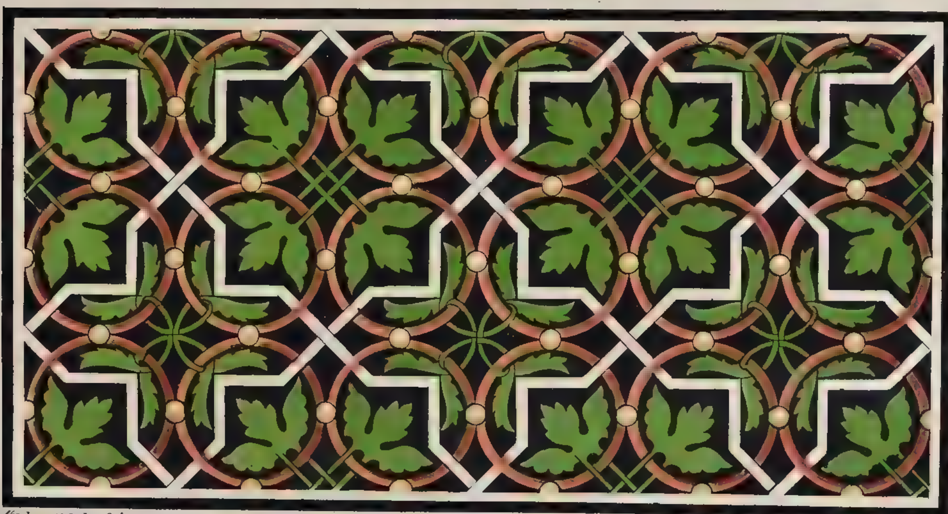
Lithogr. u. Farbendruck bei H. Delius

Mosaik-Fußböden aus der Kirche Or San Michele zu Florenz.





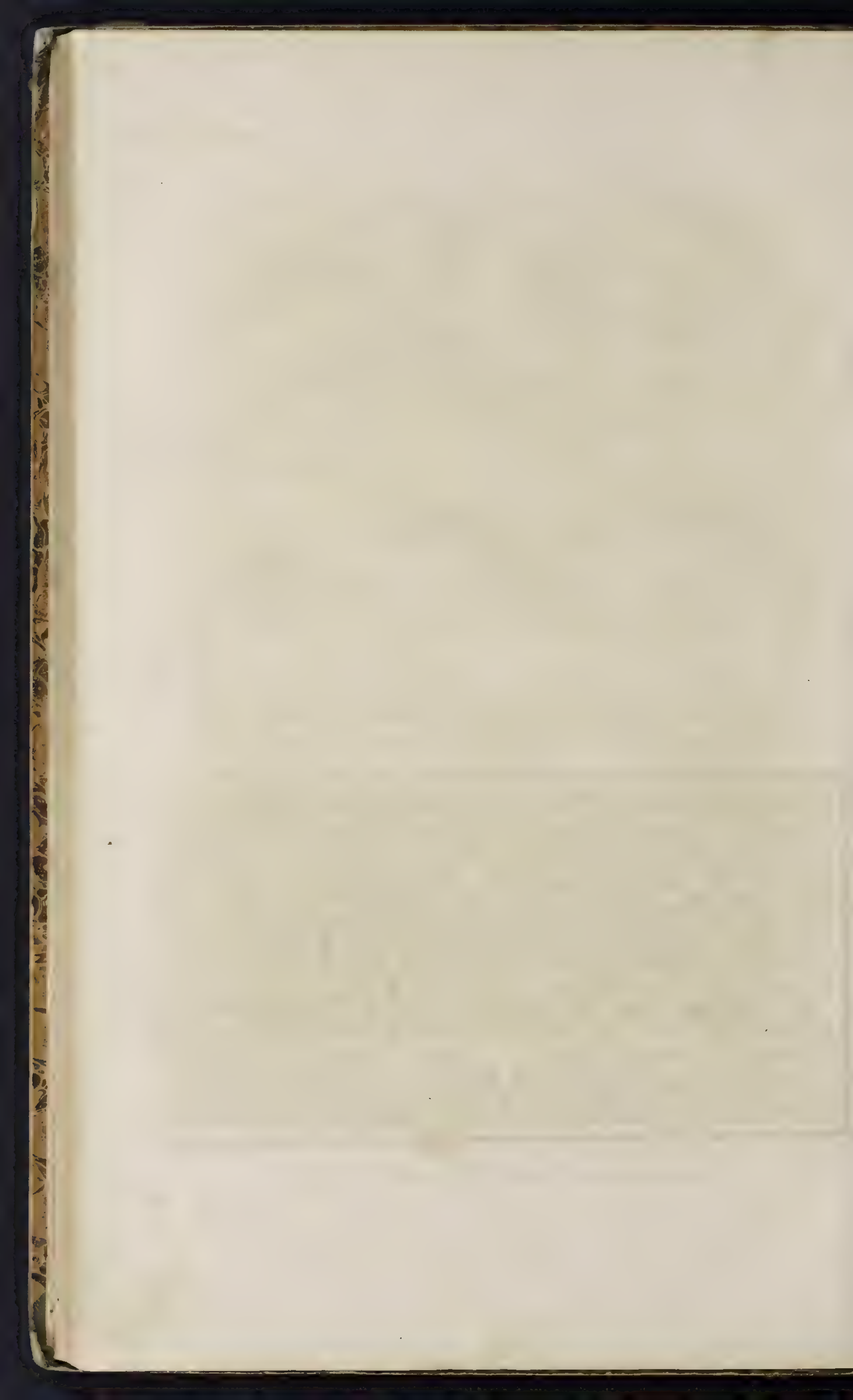
1/6 der natürlichen Grösse

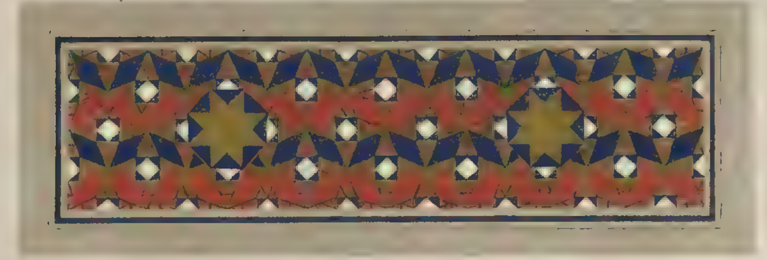


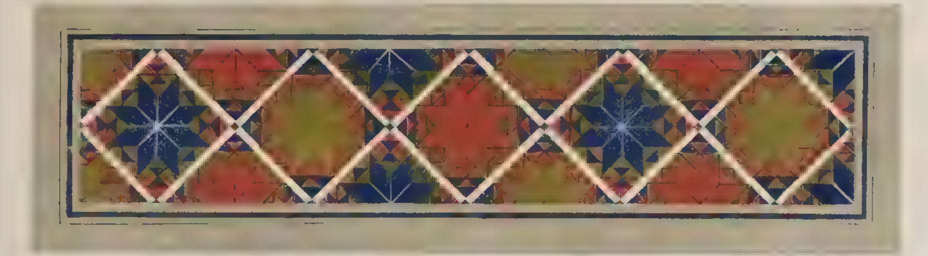
1/40 der natürlichen Grösse

Lith u Farbendr v H Delius

Wandmalerei in der Kirche St Francesco zu Assisi.





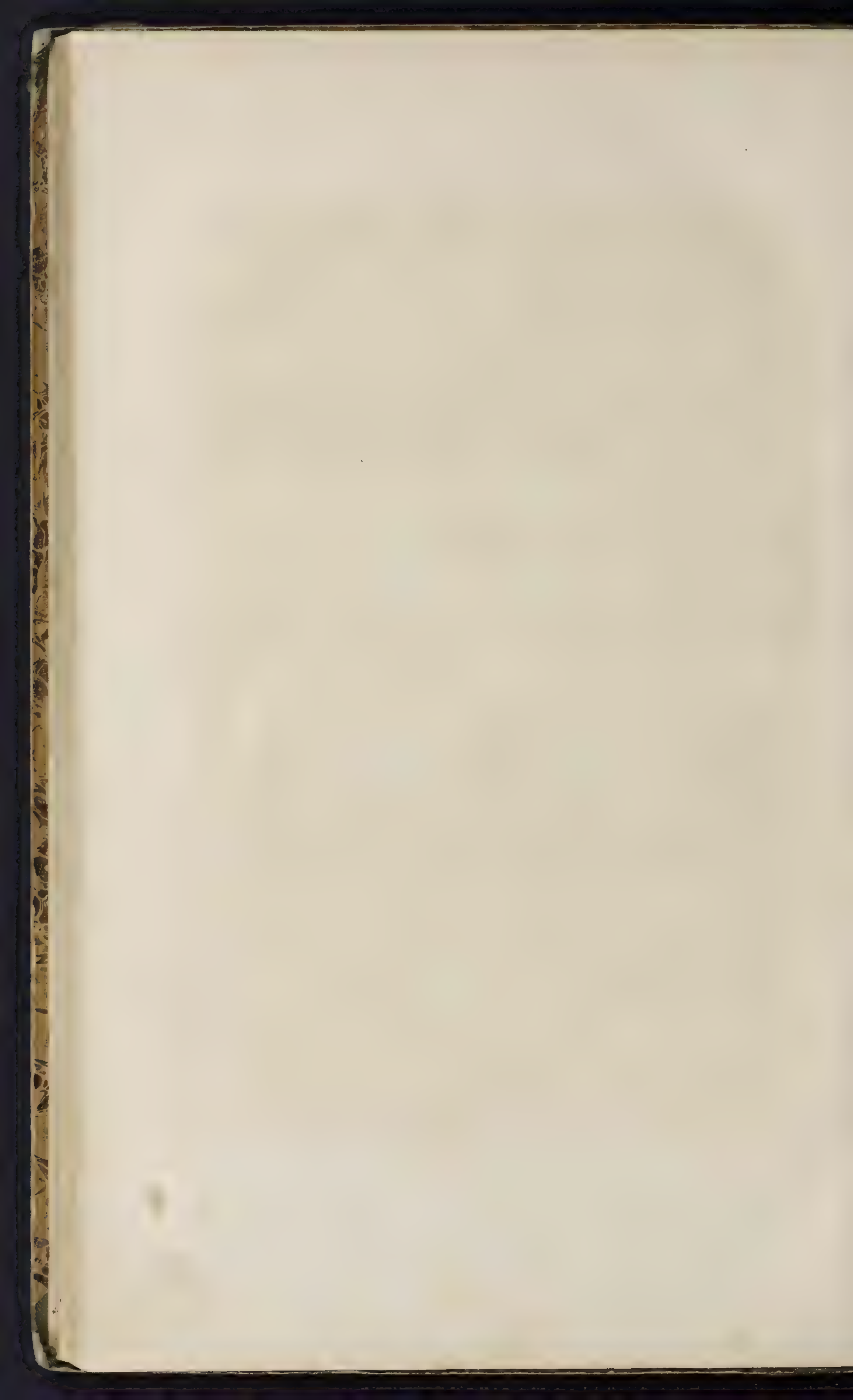


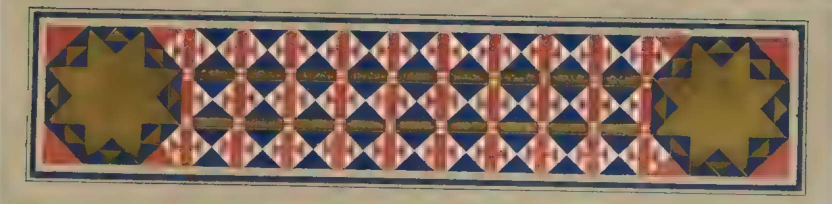




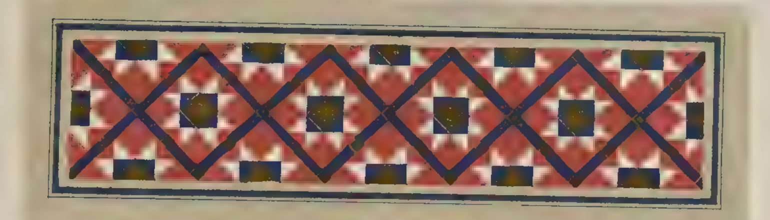
Druck v Hildebrandt

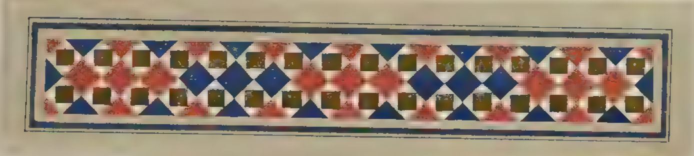
Mosaik Verzierungen aus der Kirche S. Lorenzo fuori le mura bei Rom





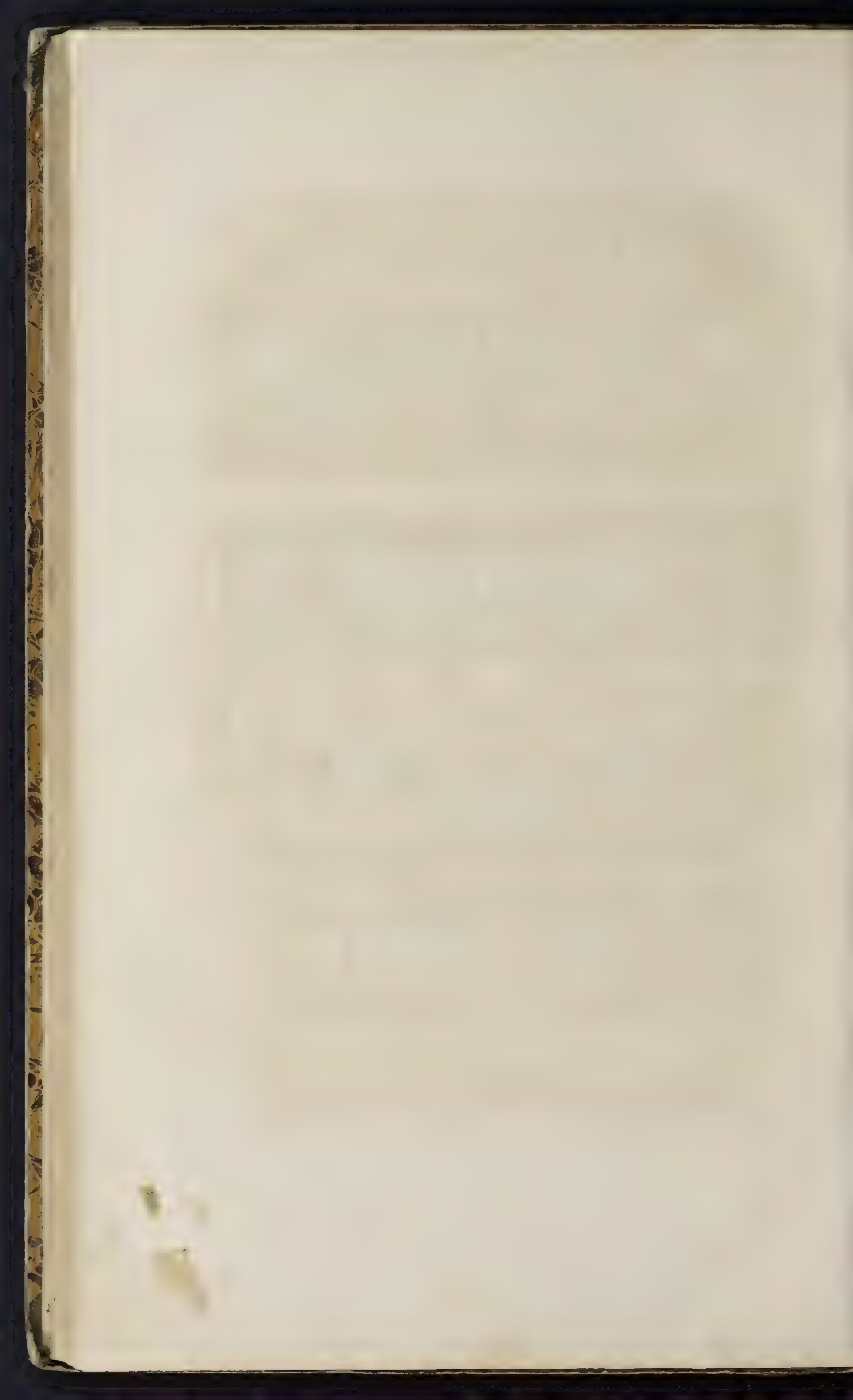






[illegible] Druck v. Hildebrand

Mosaik-Verzierungen aus der Kirche S. Lorenzo fuori le mura zu Rom





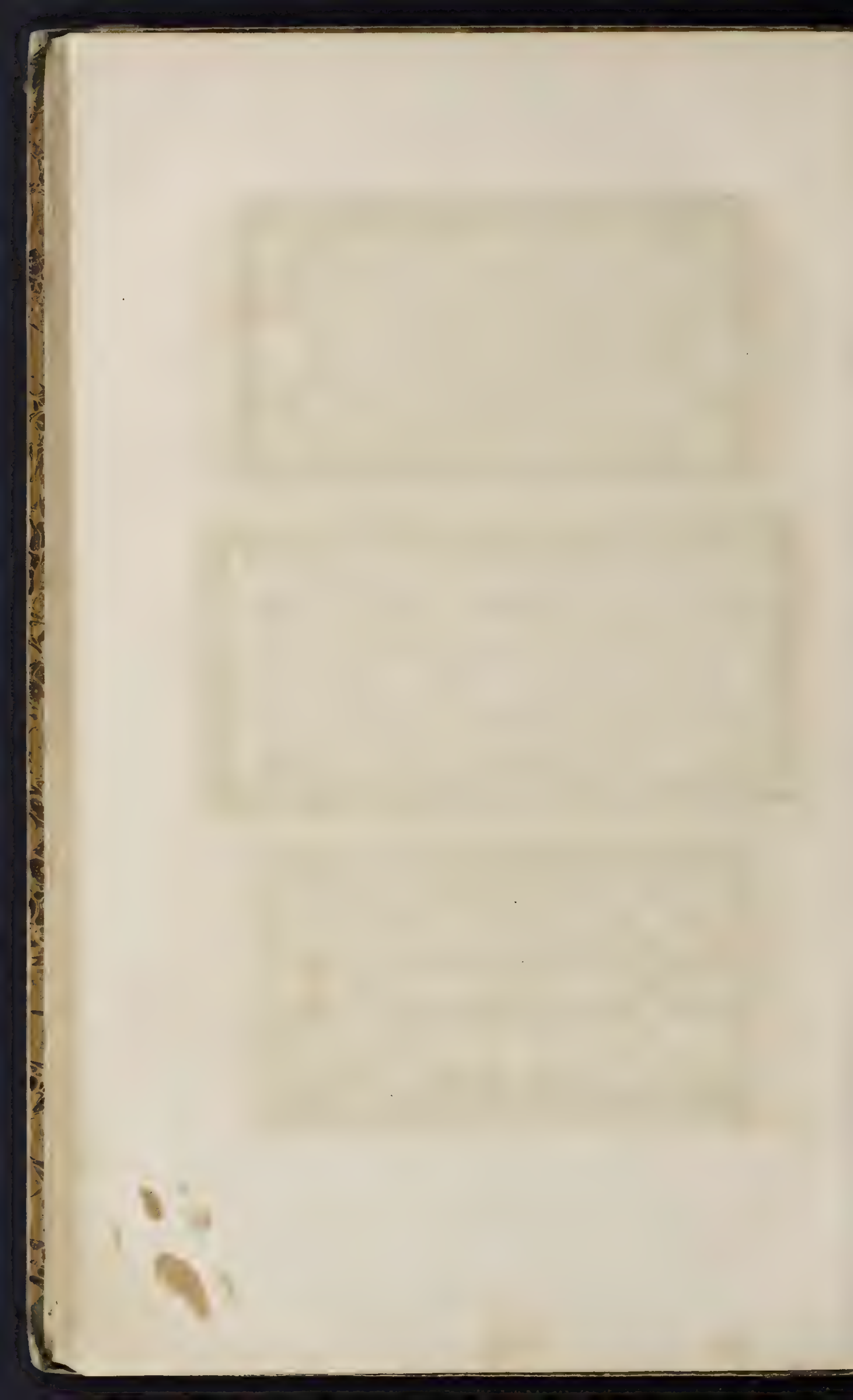




½ der nat. Grösse

Druck v. Hildebrand

Mosaik Verzierungen aus dem Dom zu Monreale









½ d. natürl. Gr. Druck v. Hildebrand

Mosaik Verzierungen aus dem Dom zu Monreale

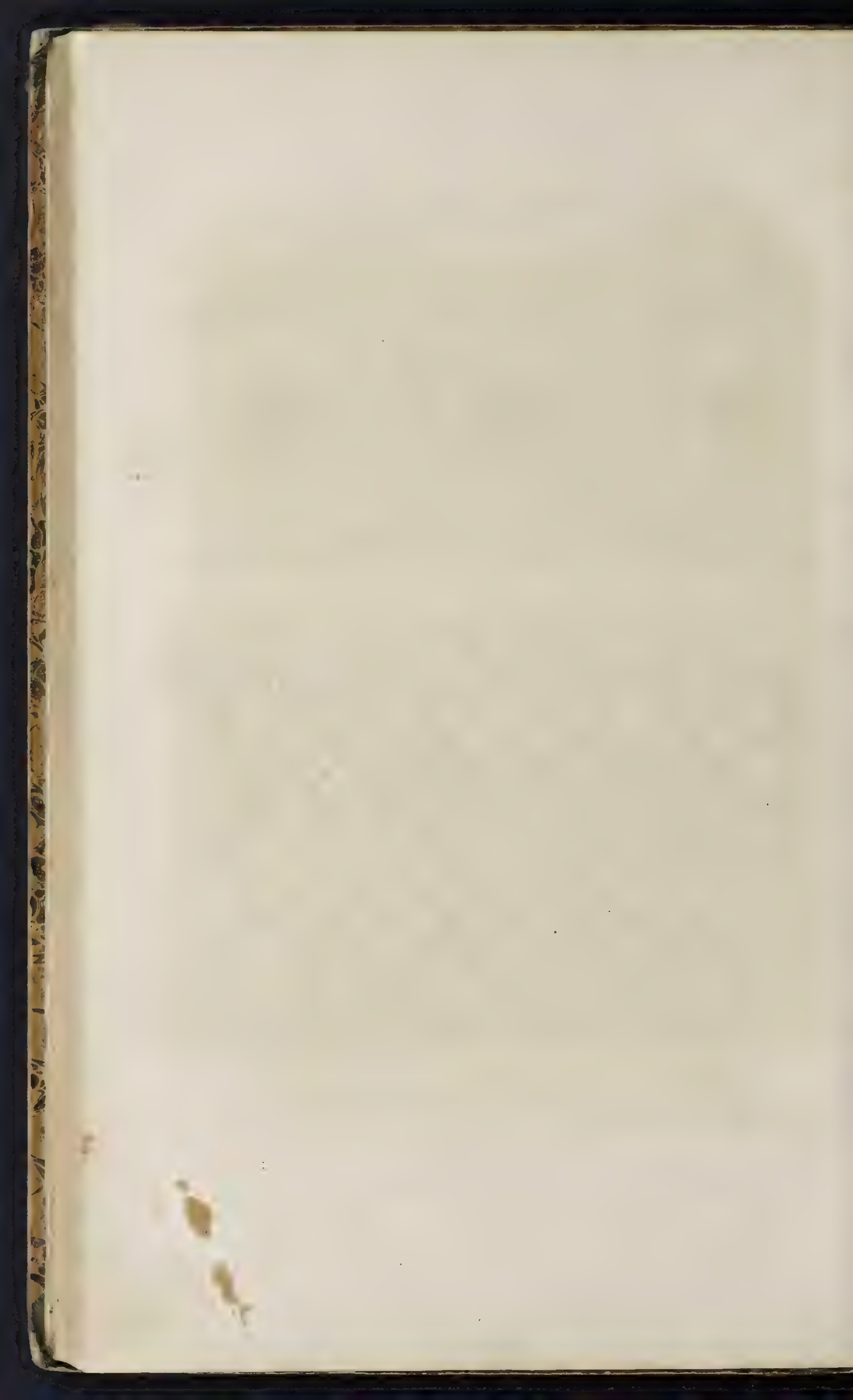


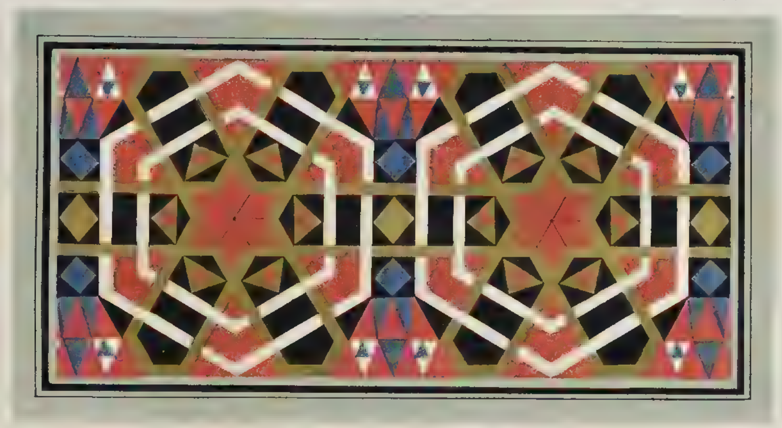
II. 19



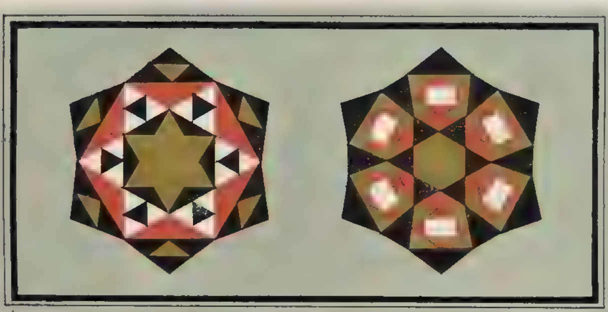


Mosaik-Verzierungen aus dem Dom zu Monreale





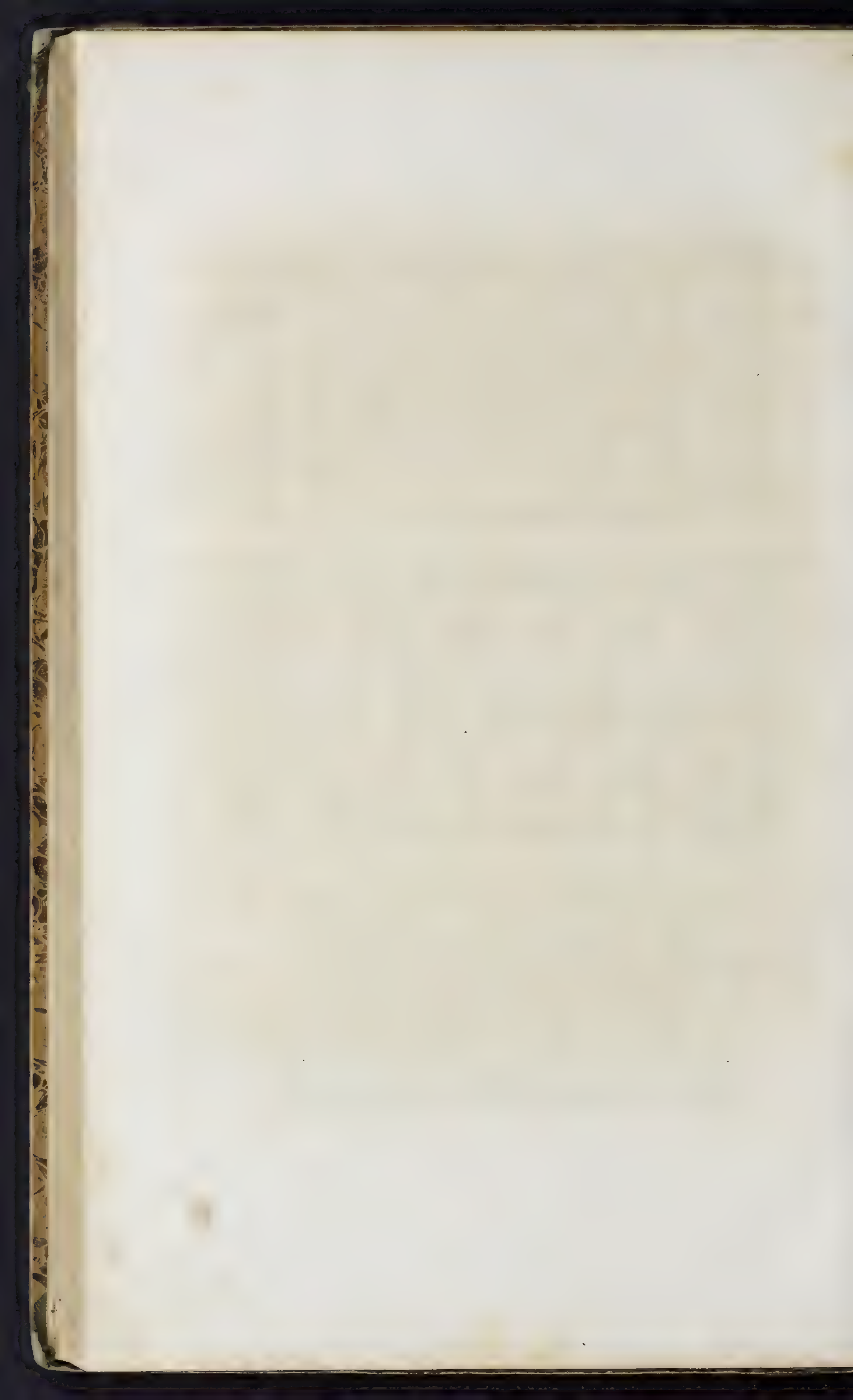




½ d. natl. Gr.

Druck v. Hildebrandt

Mosaik-Verzierungen aus dem Dom zu Monreale.

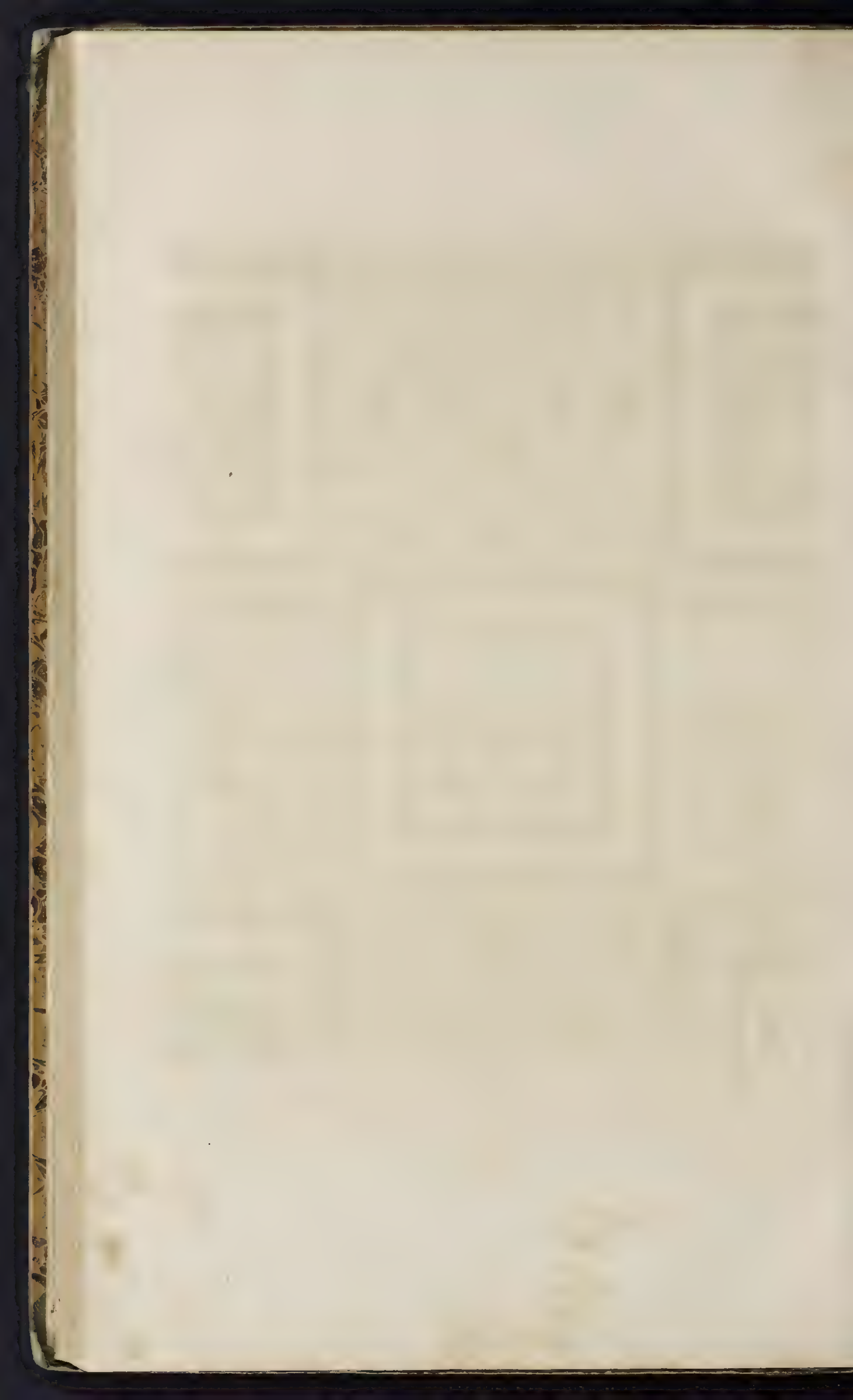




¼ der natürl. Grösse

Lith. u. Druck a. H. Baum

Mosaik-Fußboden in der Kirche S. Giovanni battista zu Florenz.





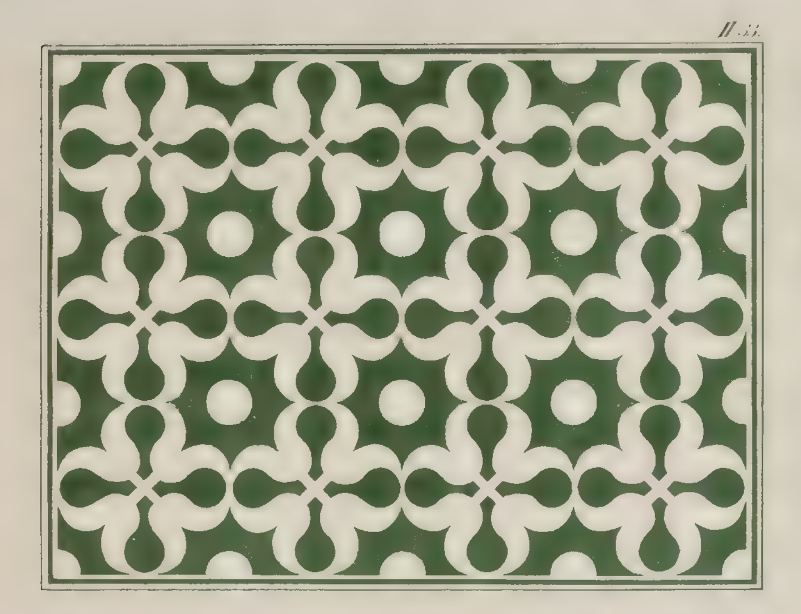


½ der natürl. Grösse

Lith. u. Druck v. [illegible]

Mosaik-Streifen im Fußboden der Kirche S. Giovanni battista zu Florenz.





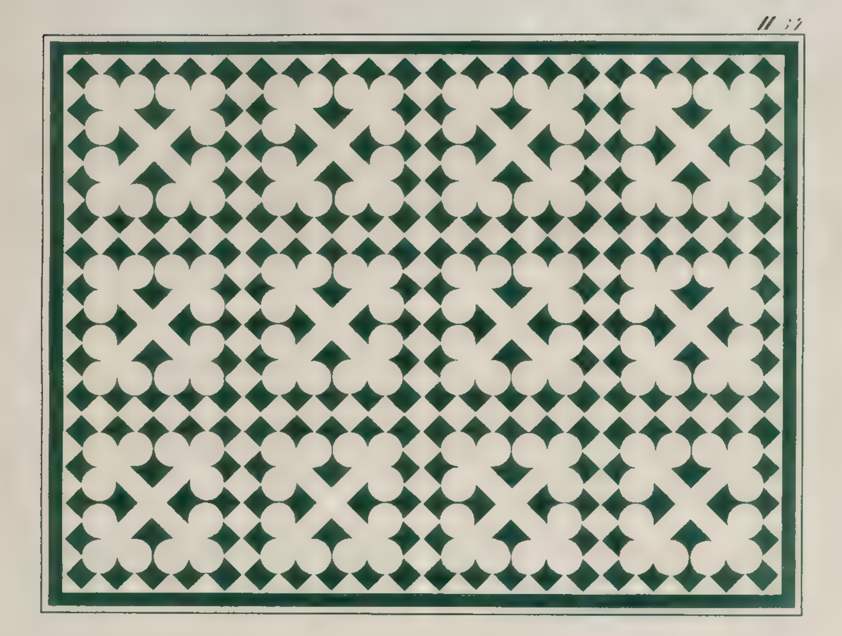


½ der natürl. Grösse

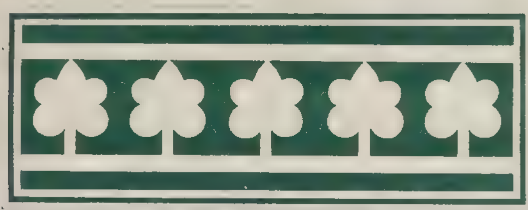
Lith. u. Druck v. H. Braun.

Mosaik Verzierungen aus der Kirche S. Miniato al monte bei Florenz.





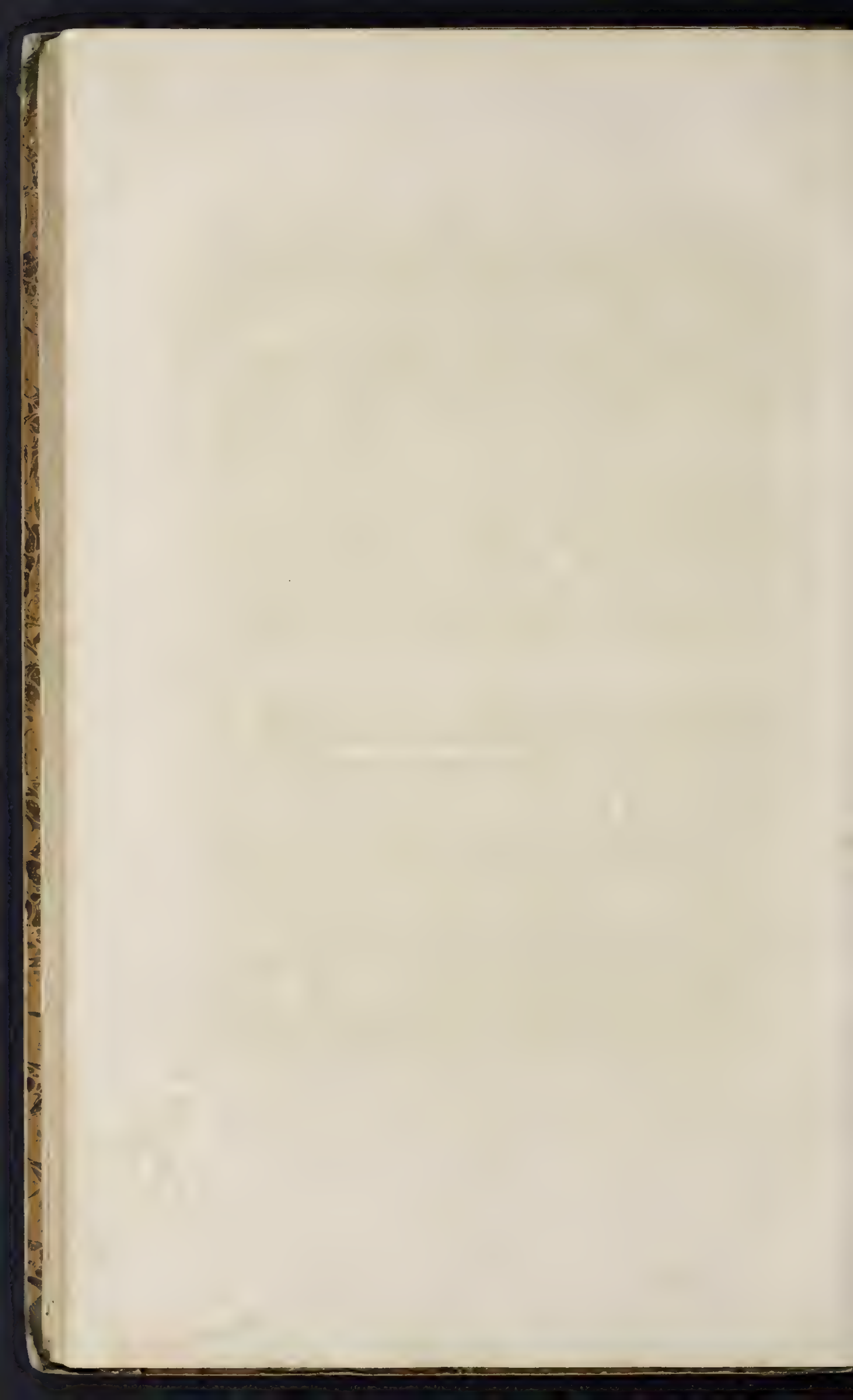




½ der natürl. Grösse

Lith. u. Druck v. H. Braun

Mosaik-Verzierungen aus der Kirche S. Miniato al monte bei Florenz.







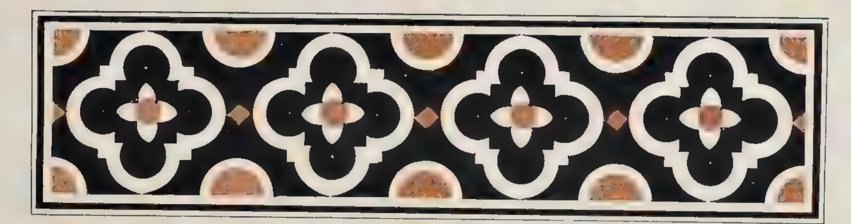
½ der natürl. Größe

Lith. u. Druck v. W. Braun

Mosaik Verzierungen aus der Kirche S. Miniato al monte bei Florenz.









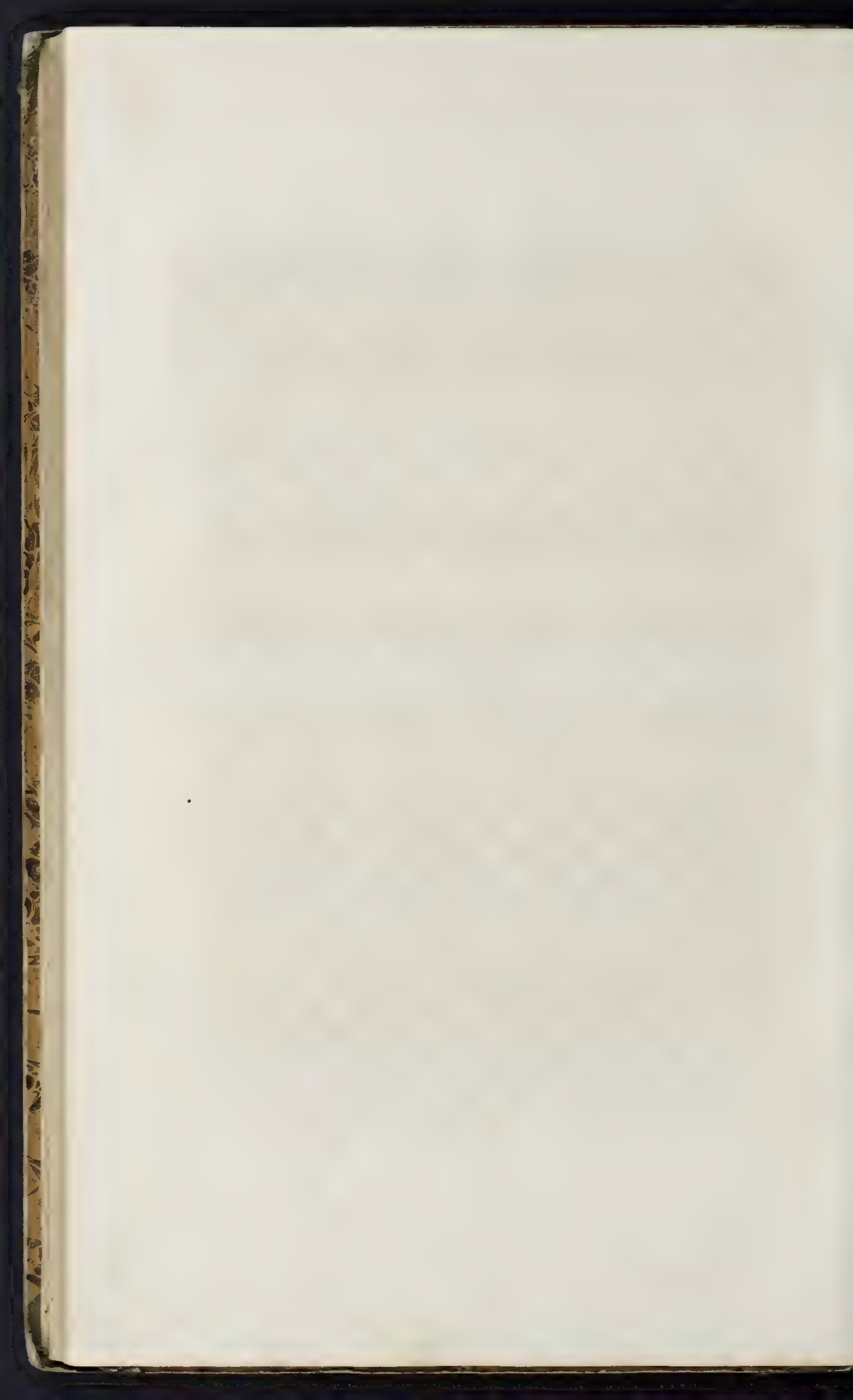




⅙ der natürlichen Grösse.

Lith. u. Farbendruck b. H. Delius.

Mosaik-Bänder am Dom zu Florenz.



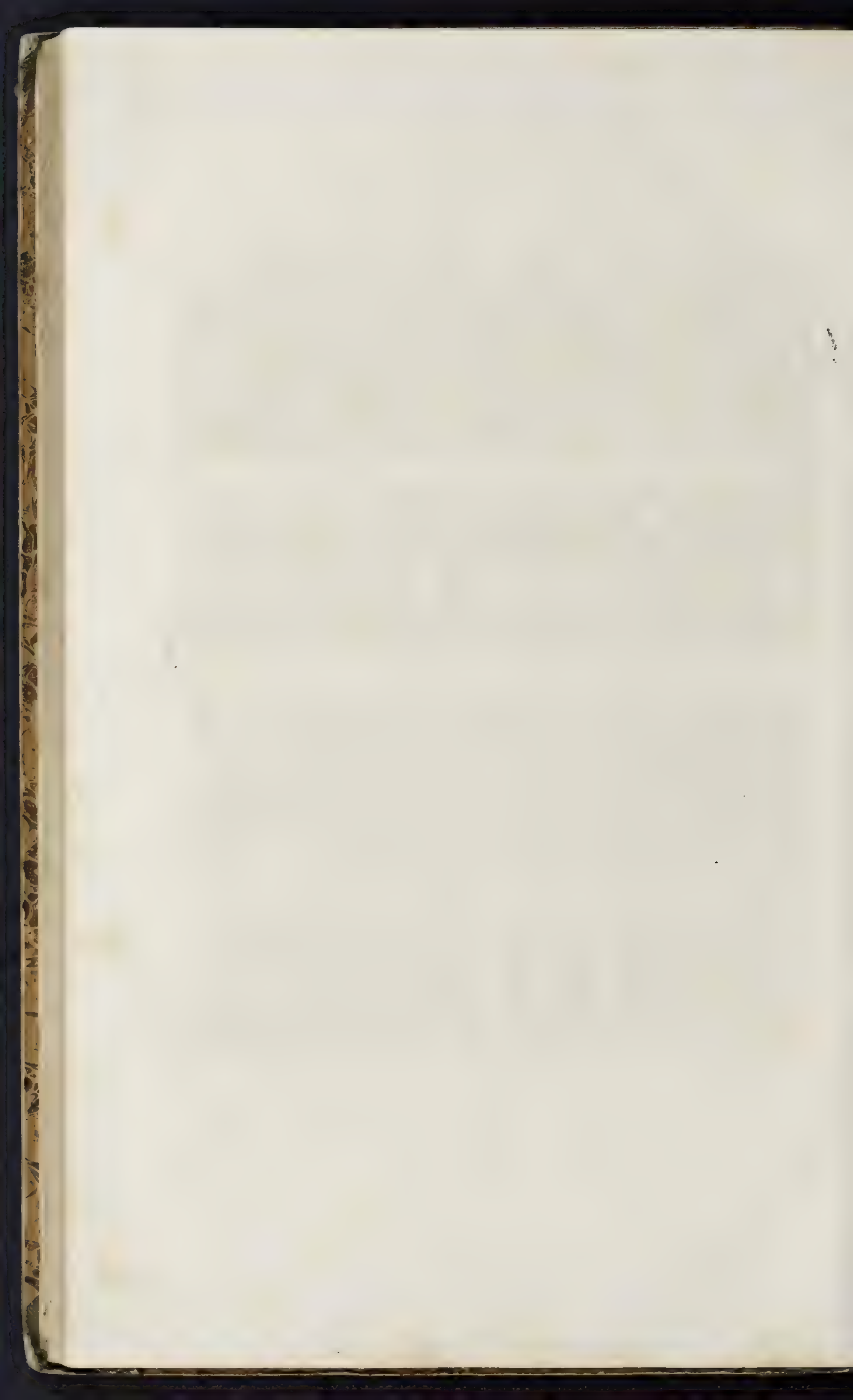




¼ der natürlichen Grösse

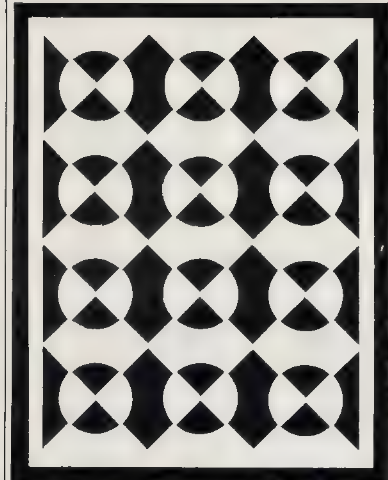
Lith. u. Farbendruck b. H. Delius

Mosaik-Bänder am Dom zu Florenz





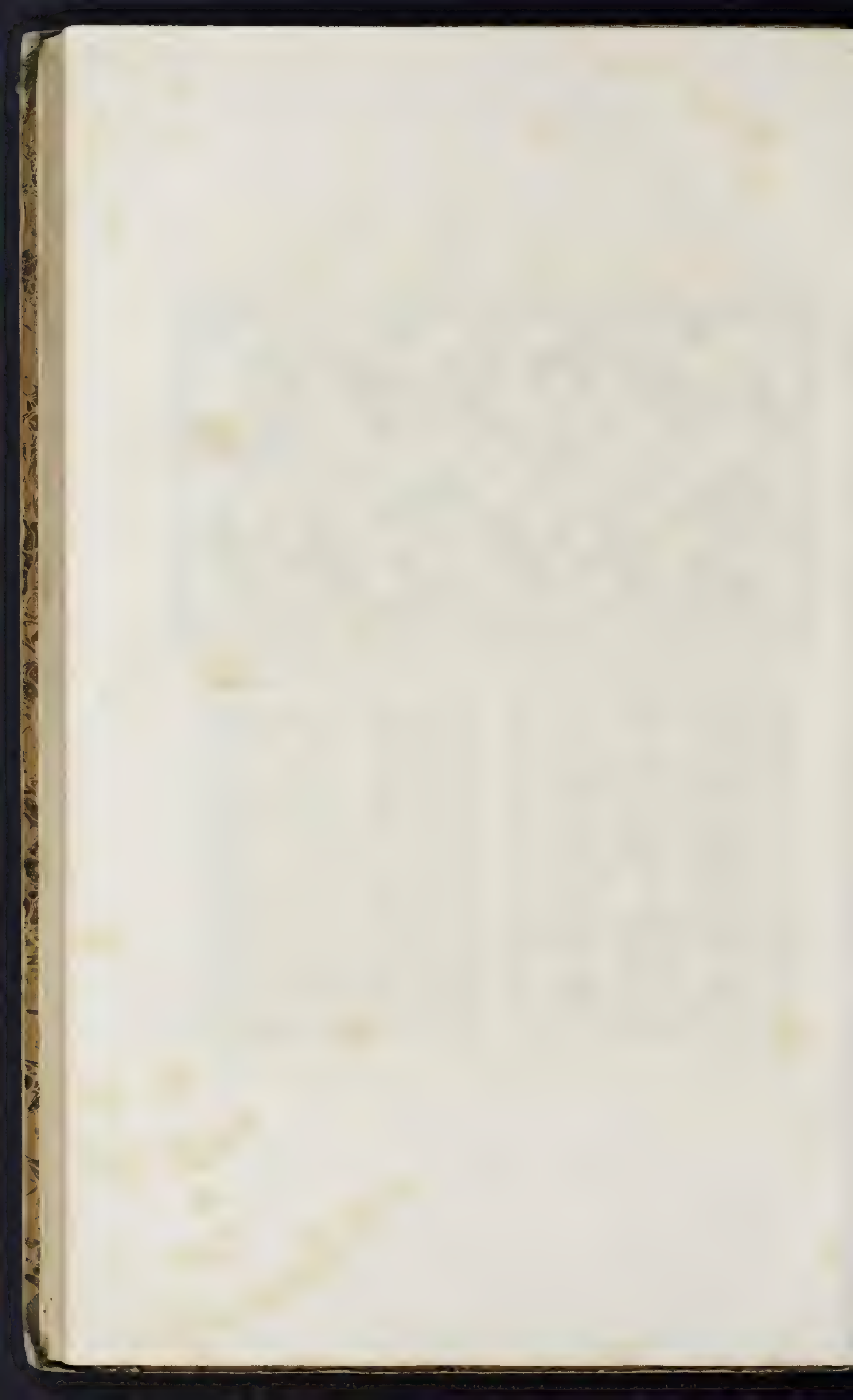




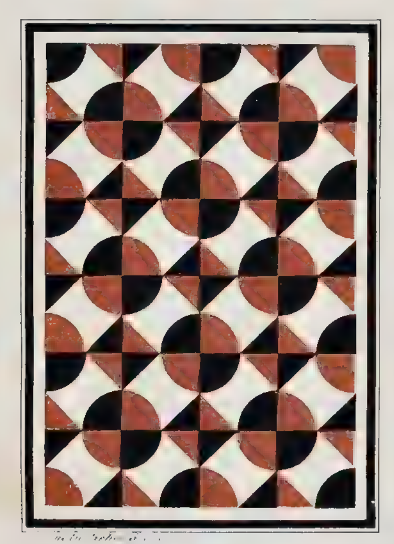
⅕ der natürlichen Grösse

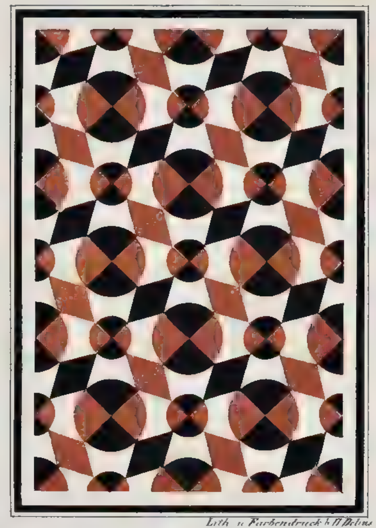
Lith u Farbendruck v. H. Delius

Mosaik-Fussböden aus der Kirche S. Giovanni battista zu Florenz.



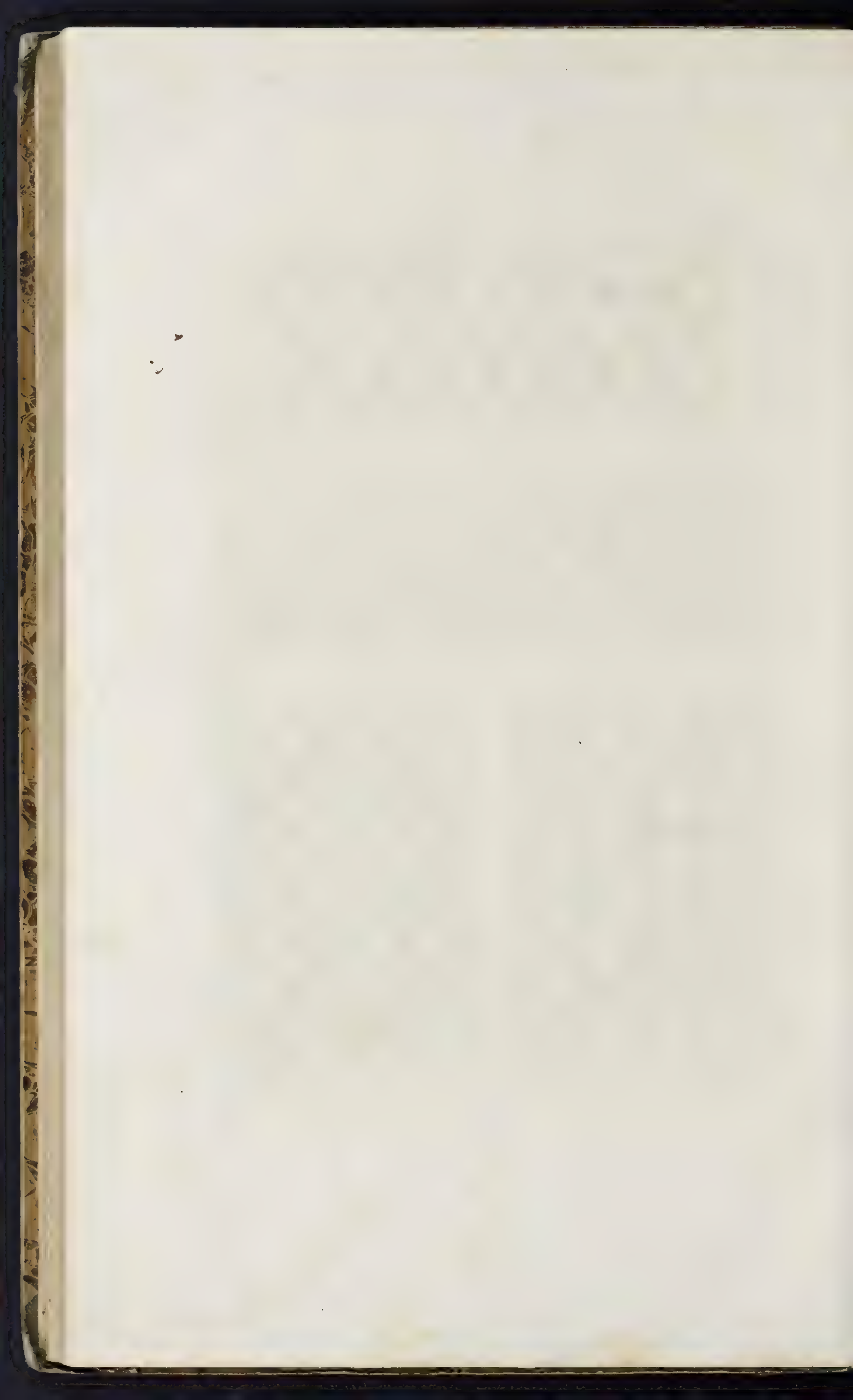


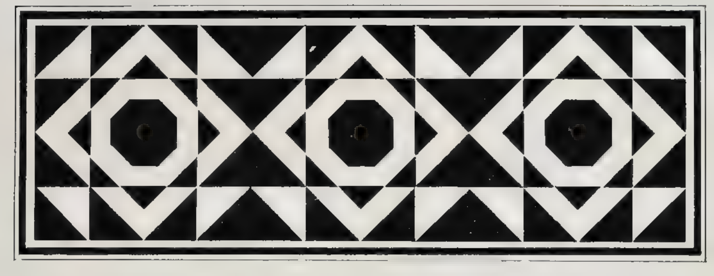


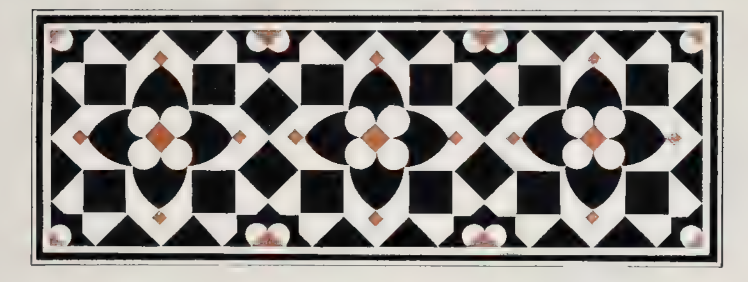


Lith. u. Farbendruck v. H. Delius

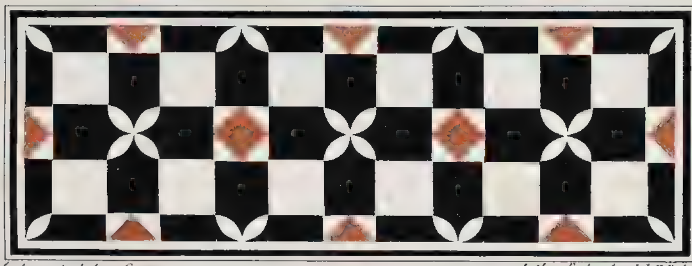
Mosaik Fussboden aus der Kirche St. Giovanni Battista







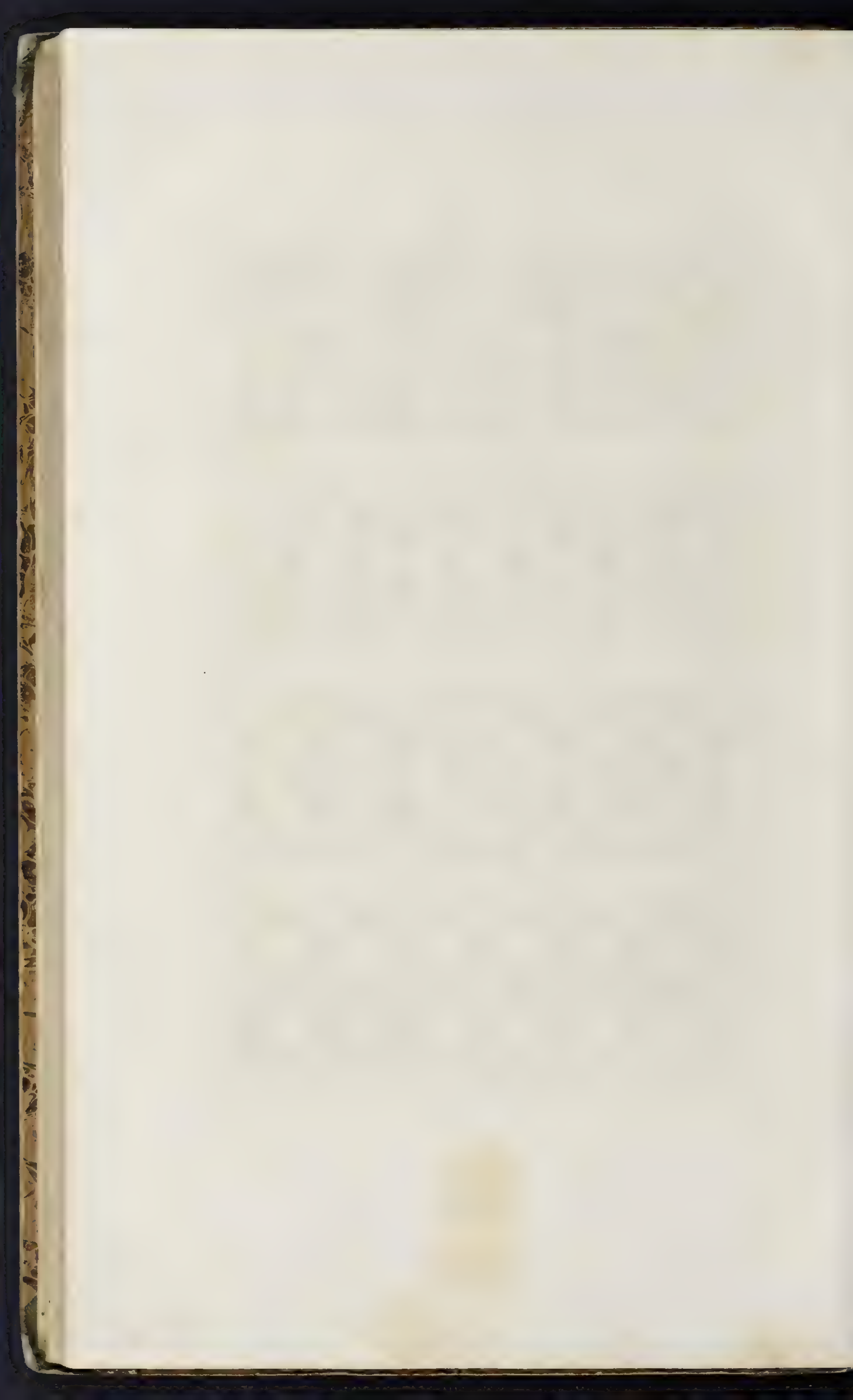




¹⁄₆ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendruck b. H. Delius

Mosaik-Bänder an dem Glockenthurm neben dem Dom zu Florenz.



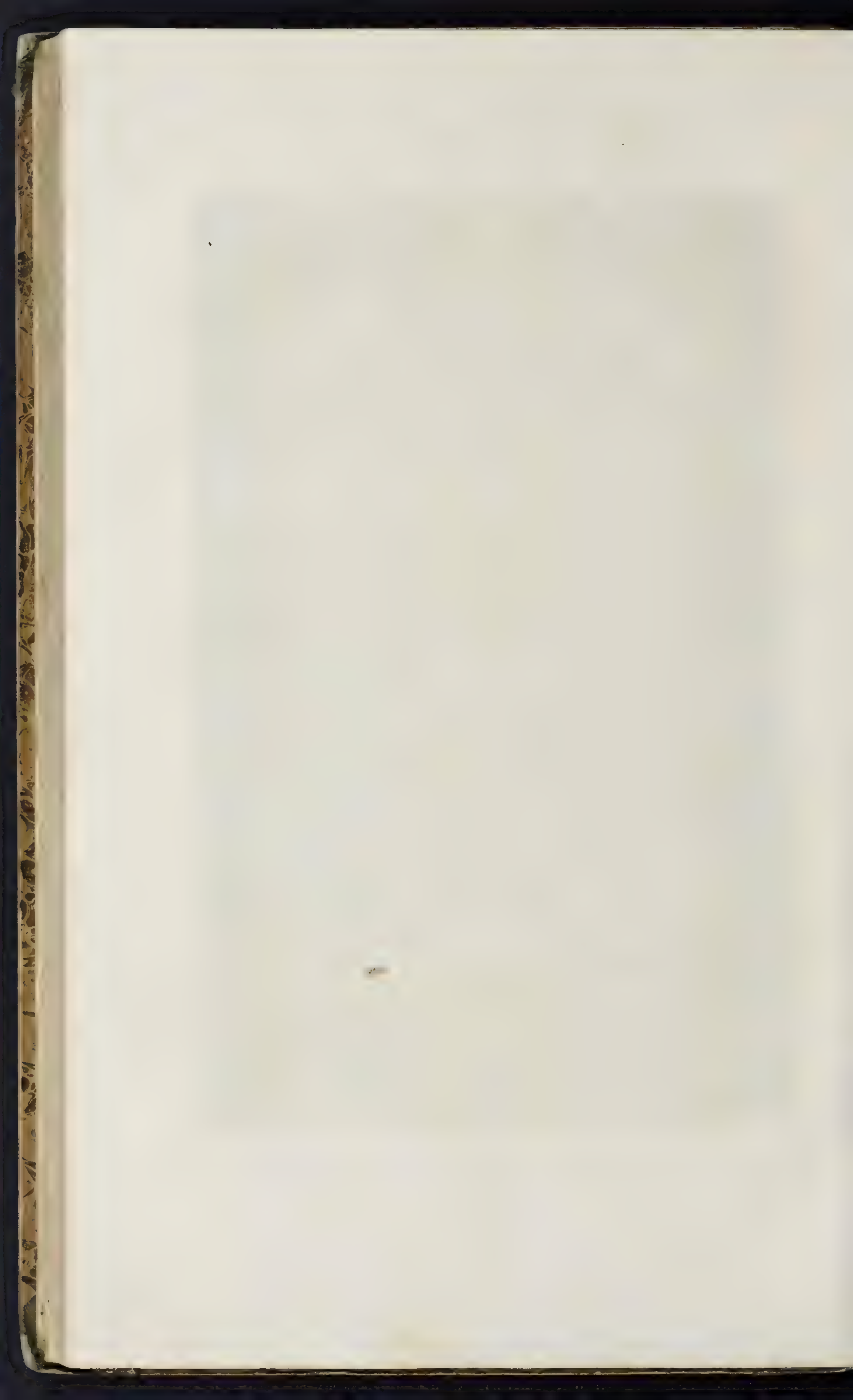


Malerei an Gewölbrippen in der Kirche S. Miniato al monte bei Florenz.





Malerei an Gewölbrippen in der Kirche Santa Croce zu Florenz.

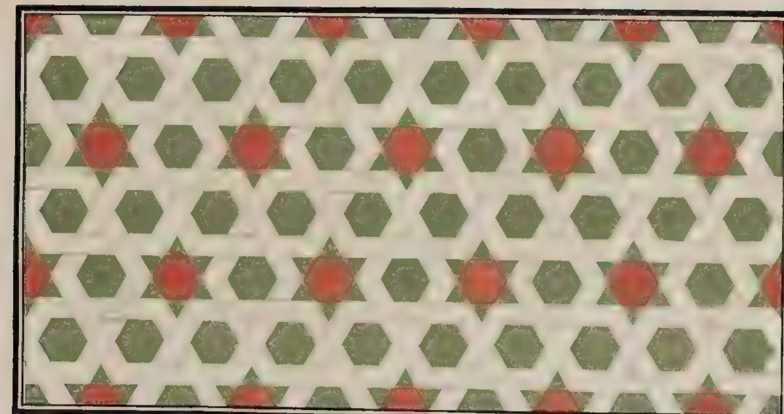




1/8 d. natürl. Gr.

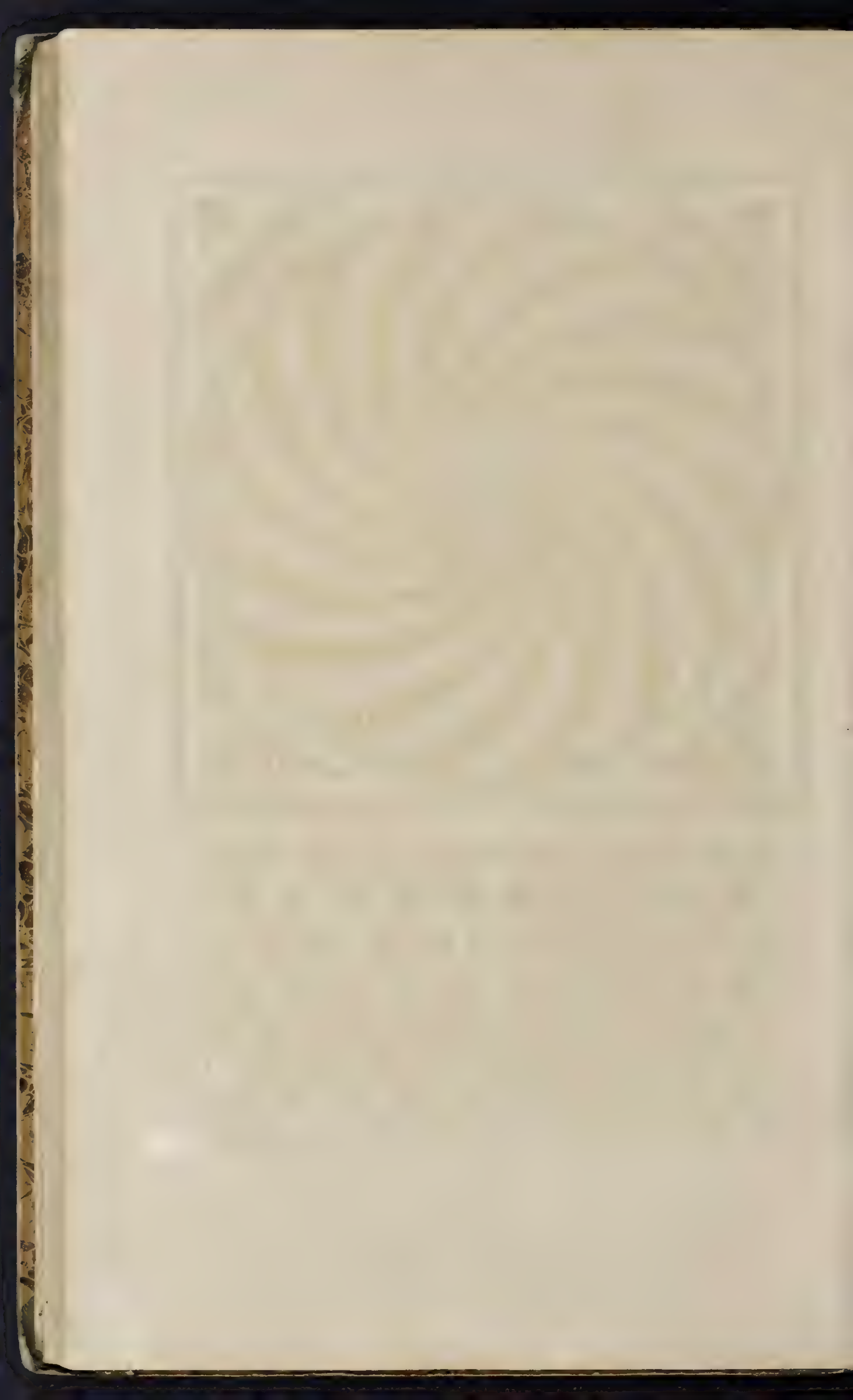
Marmor-Fußboden in der Marcus-Kirche zu Venedig

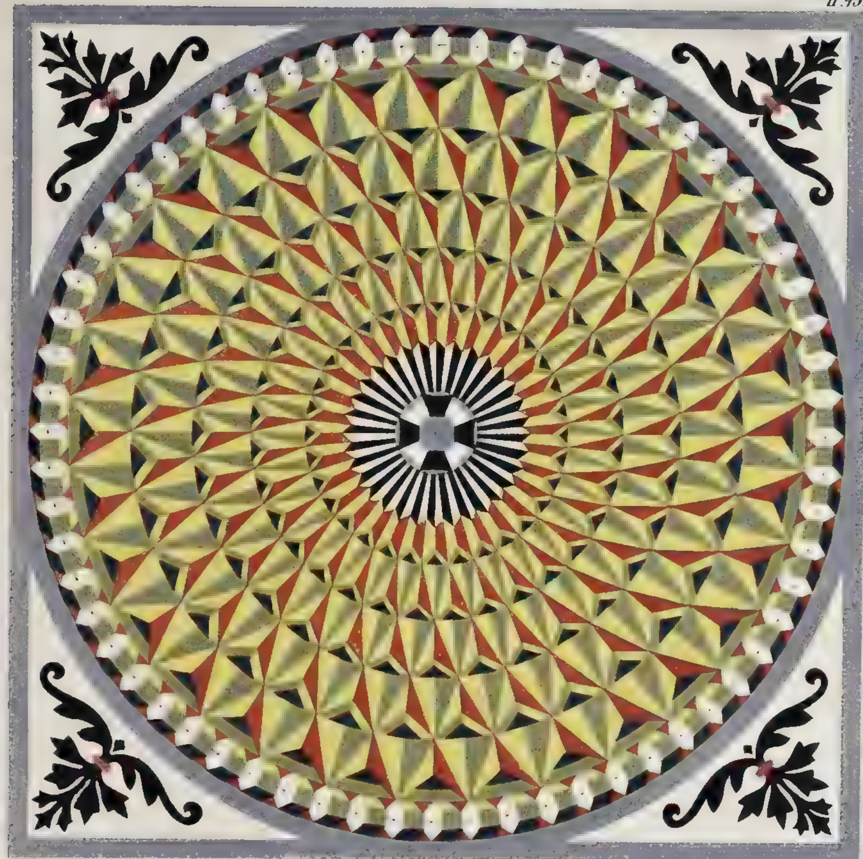


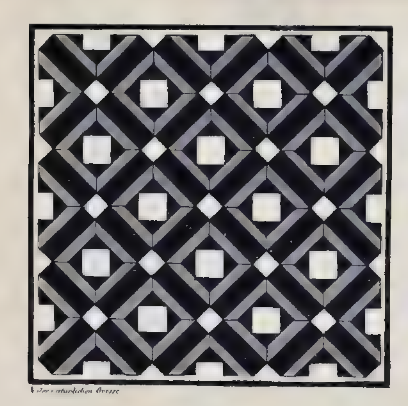


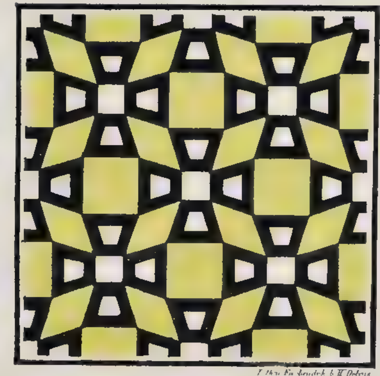
1/6 d. natürl. Gr. lith. v. Frenzel. Druck v. C. Hildebrandt

Marmor Fußböden in der Marcus-Kirche zu Venedig.

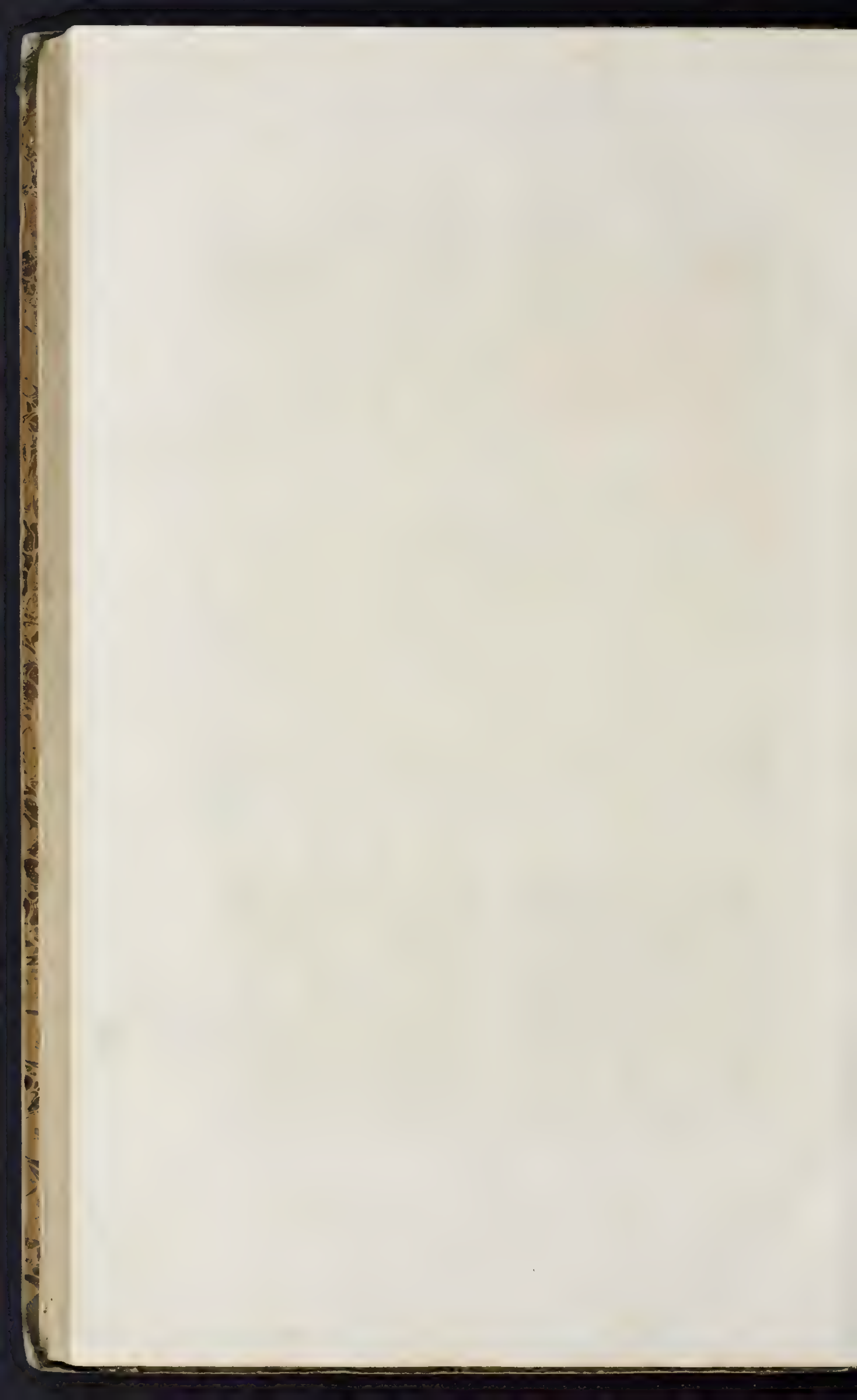


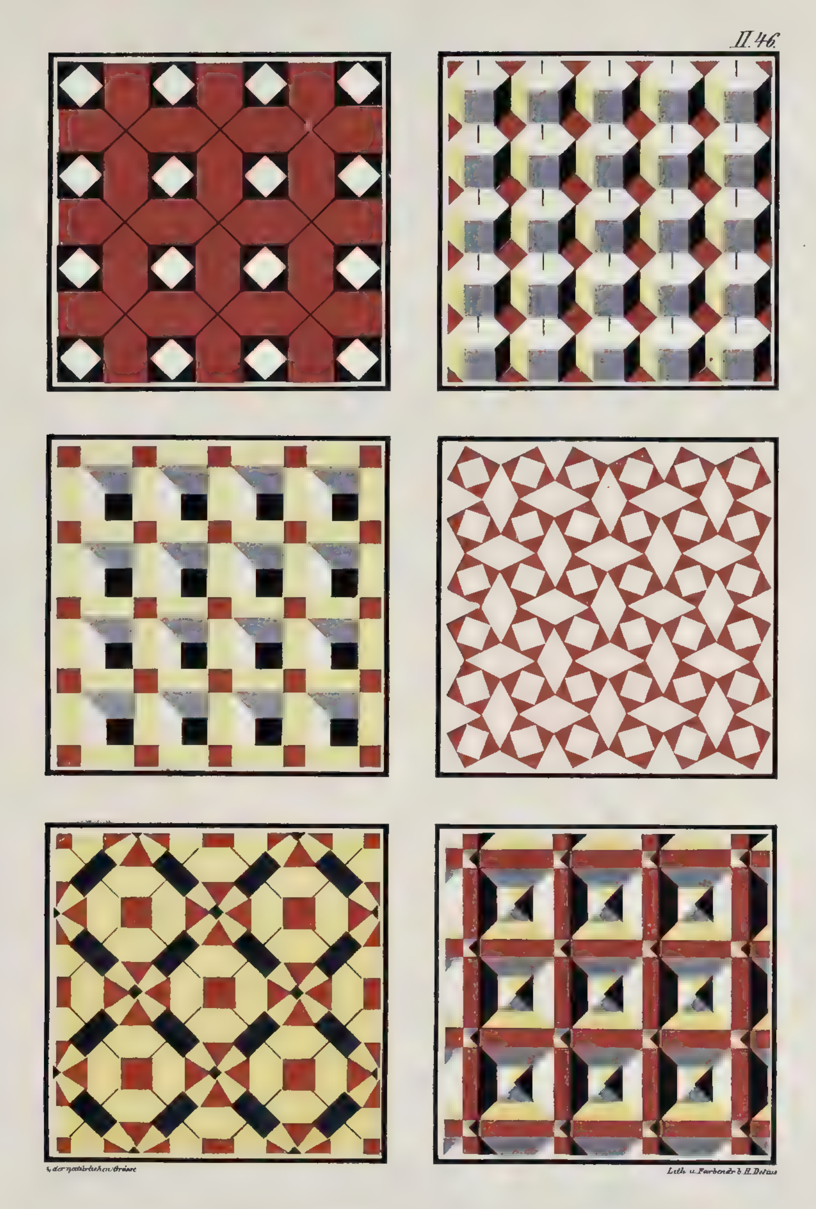






Marmor Fußböden in der Markus Kirche zu Venedig.

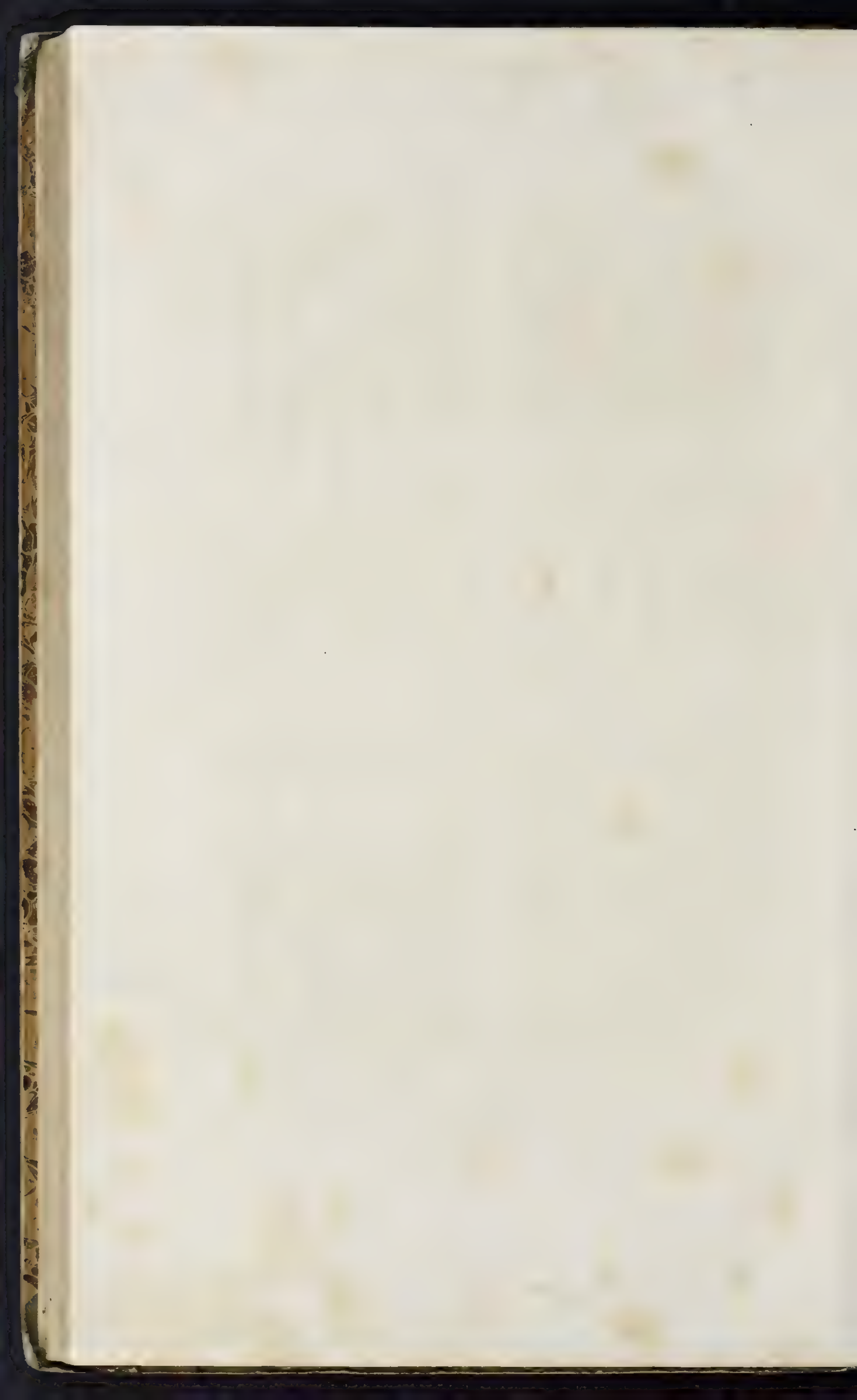




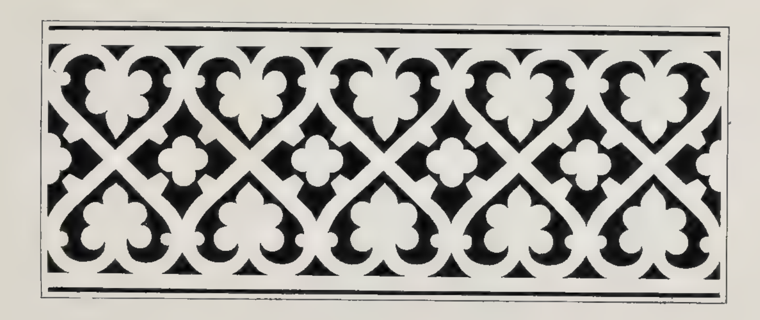
der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr. b. H. Delius

Marmor-Fußböden in der Markus Kirche zu Venedig.





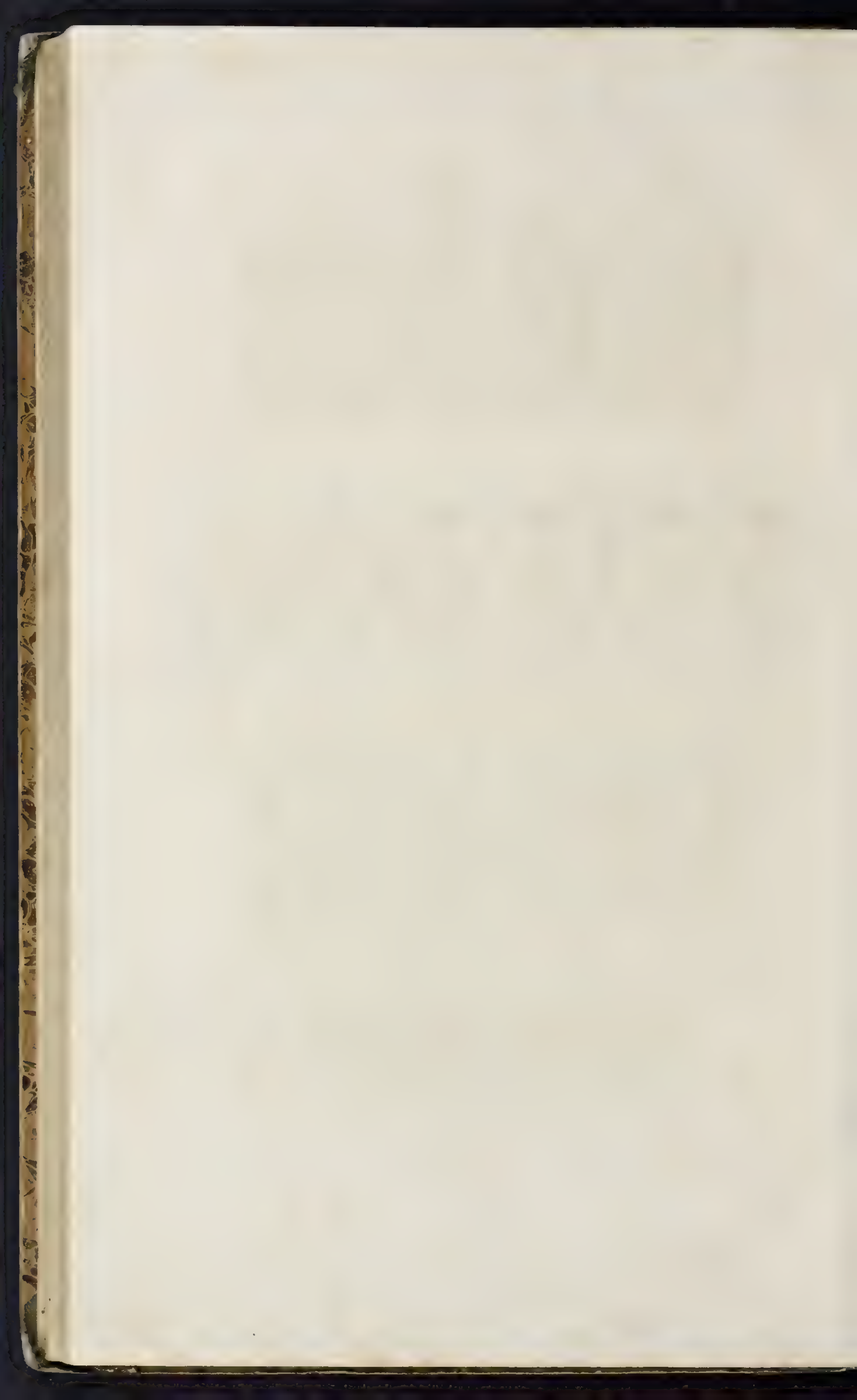




½ der natürlichen Grösse

Lith. u. Farbendr.

½ Mosaik-Bänder in der Markus Kirche zu Venedig













1/3 d. natürl. Gr. — lith. Frenzel — Druck v. C. Hildebrandt

Mosaik-Bänder in der Marcus-Kirche zu Venedig.

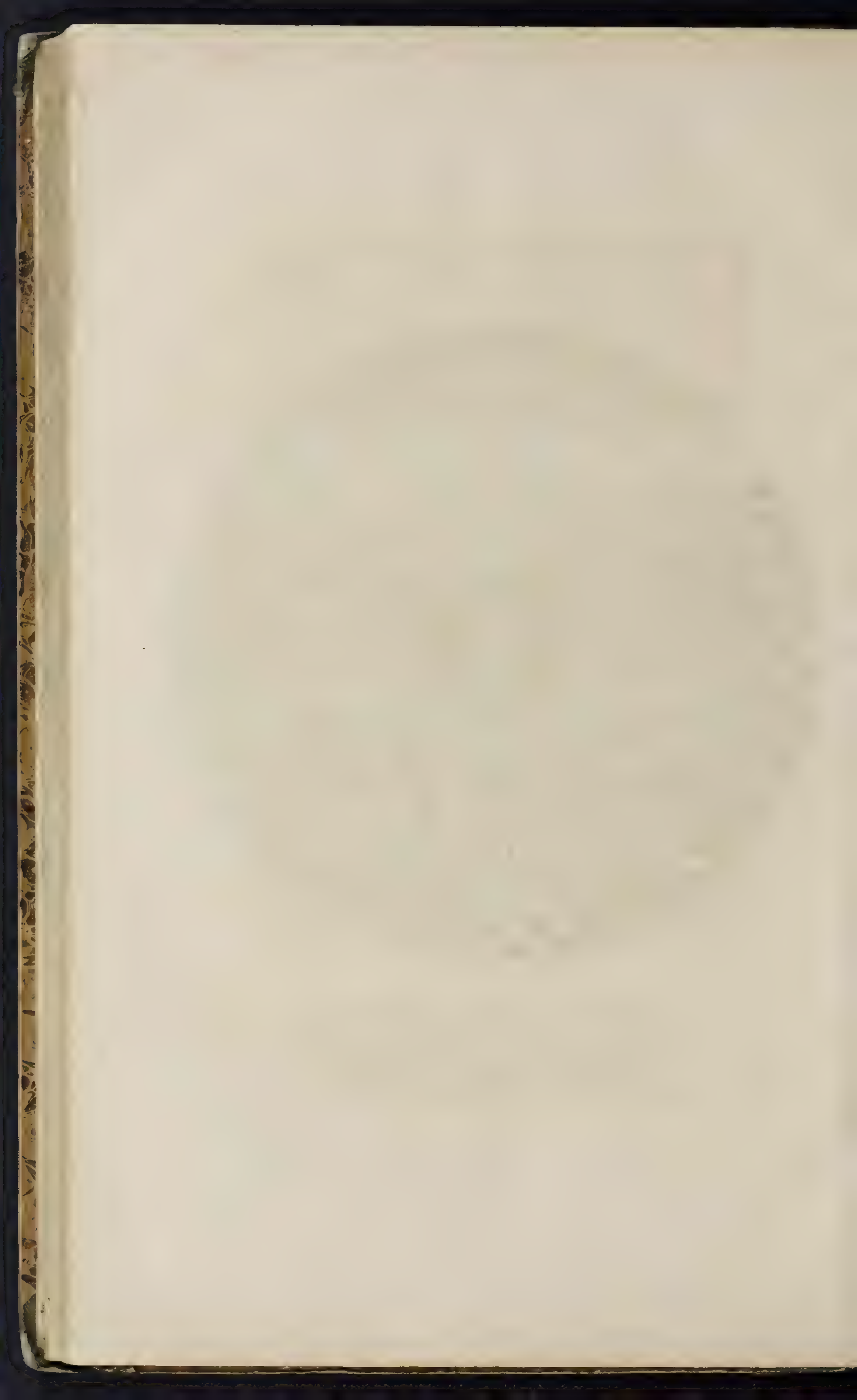




½ der natürlichen Grösse circa

Lith. u. Farbendr. b. H. Delius

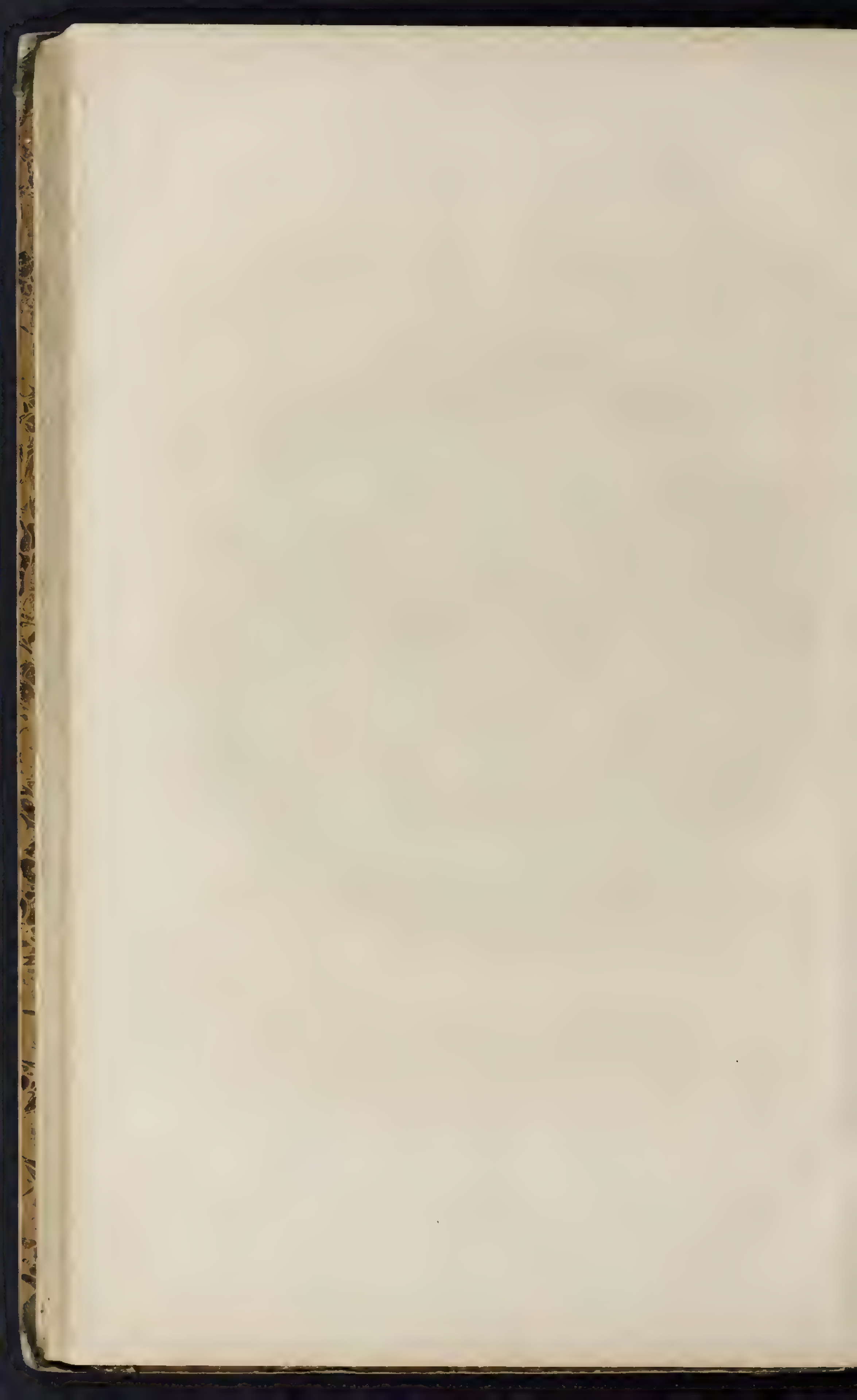
Mosaik-Rosette aus der Vorhalle der Markus-Kirche zu Venedig





⅓ der natürlichen Grösse circa. Lith. u. Farbendruck b. H. Delius

Mosaik Rosette aus der Vorhalle der Markus Kirche zu Venedig. ( )

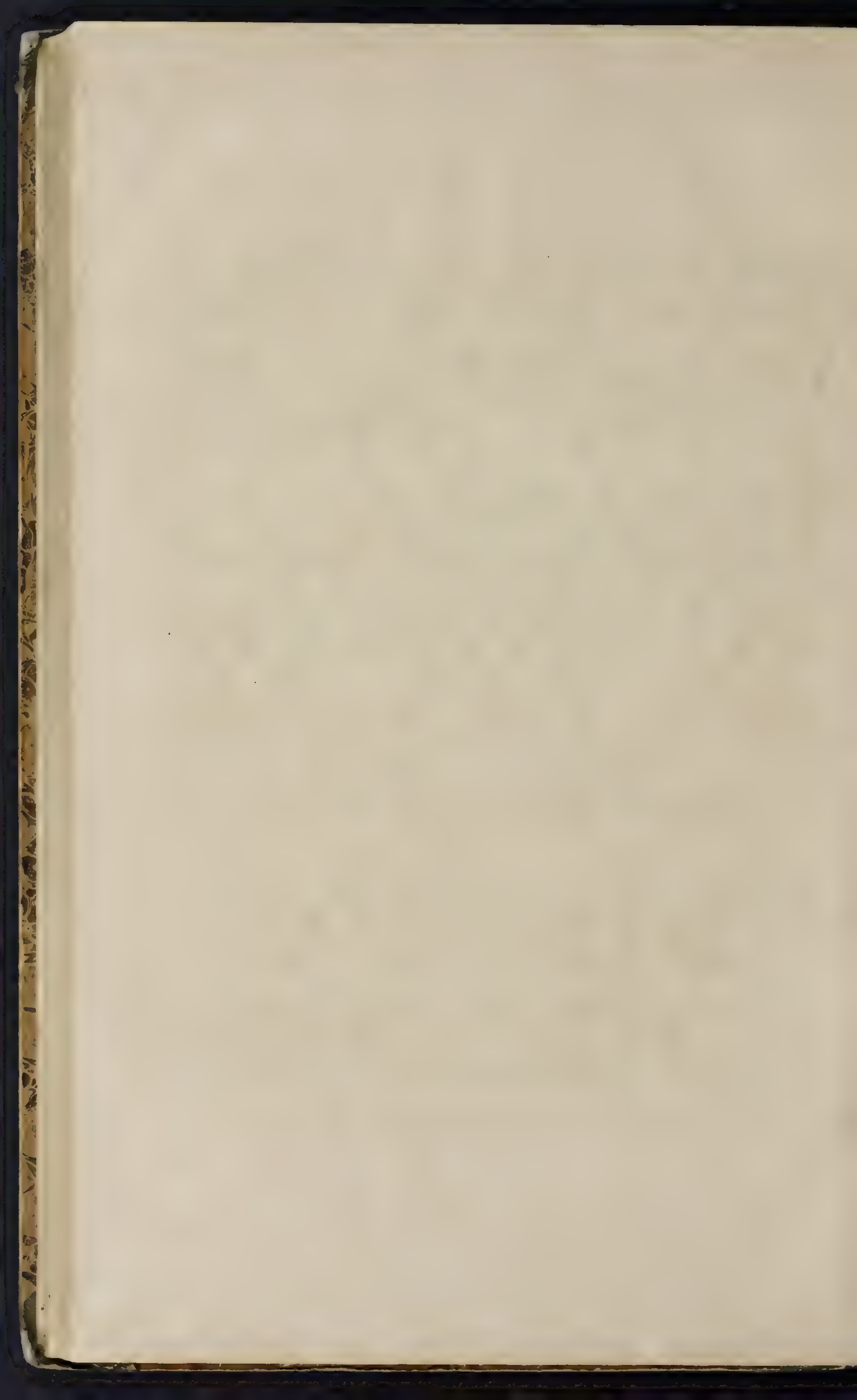




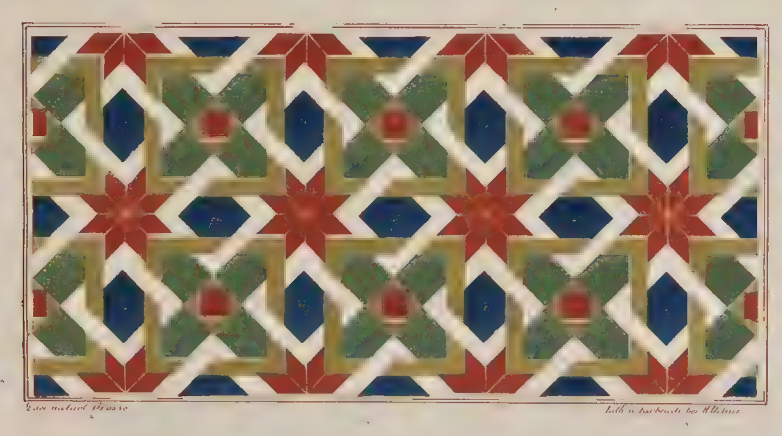
½ der natürlichen Grösse

lith. u. Farbendruck b. H. Delius

Mosaik-Verzierungen aus der Schlosscapelle zu Palermo



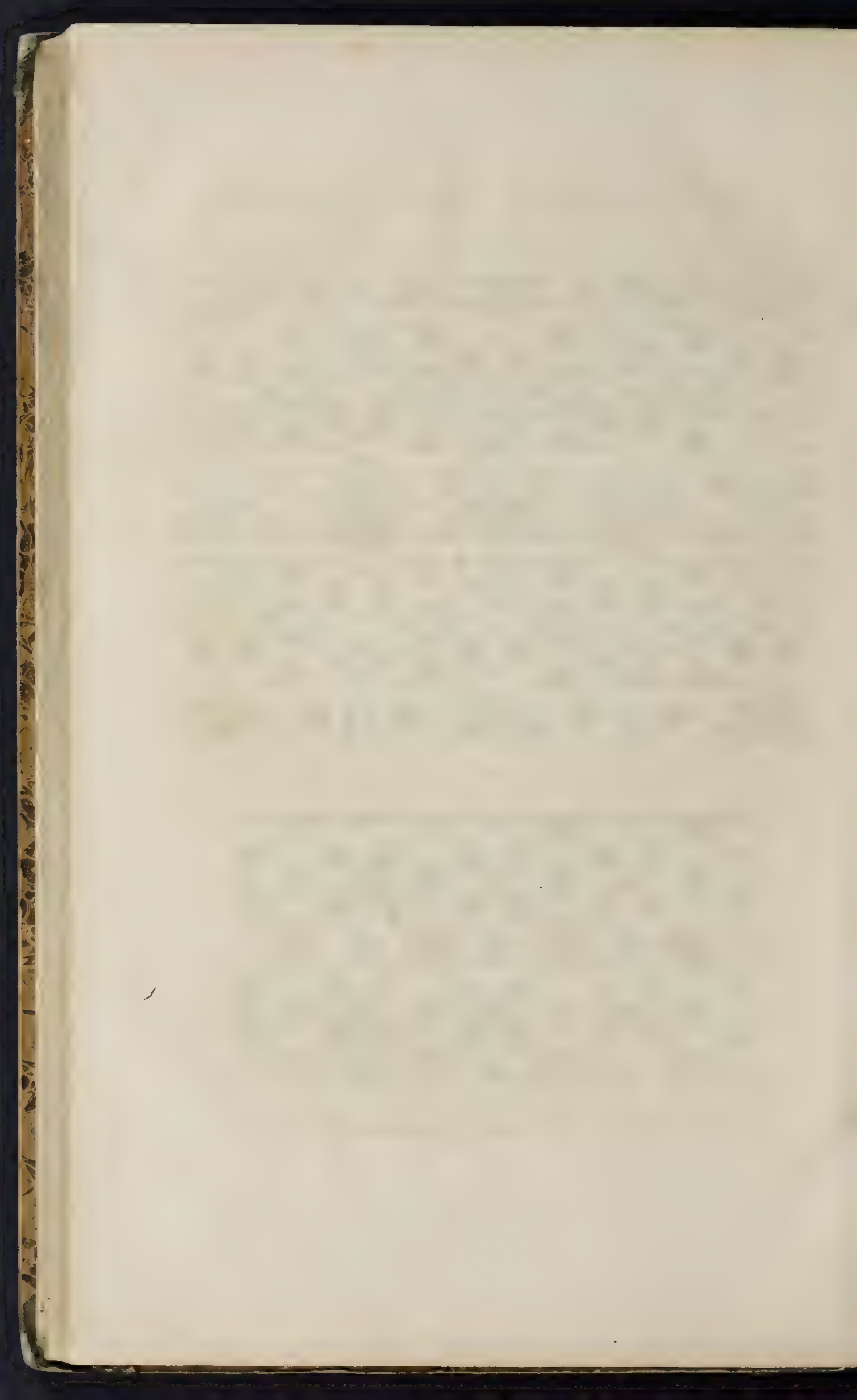




½ der natürl. Grösse

Lith. u. Farbendr. bei H. Weiss

Mosaik-Verzierungen aus der Schloß-Capelle zu Palermo.









⅙ der naturl. Grosse

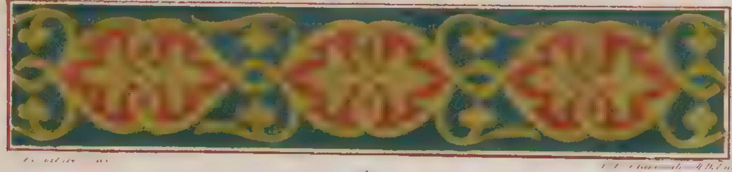
Lith. u. Farbendr. b. H. Delius

Glasmosaik an verschiedenen Decken und Wänden in der Markus-Kirche zu Venedig.

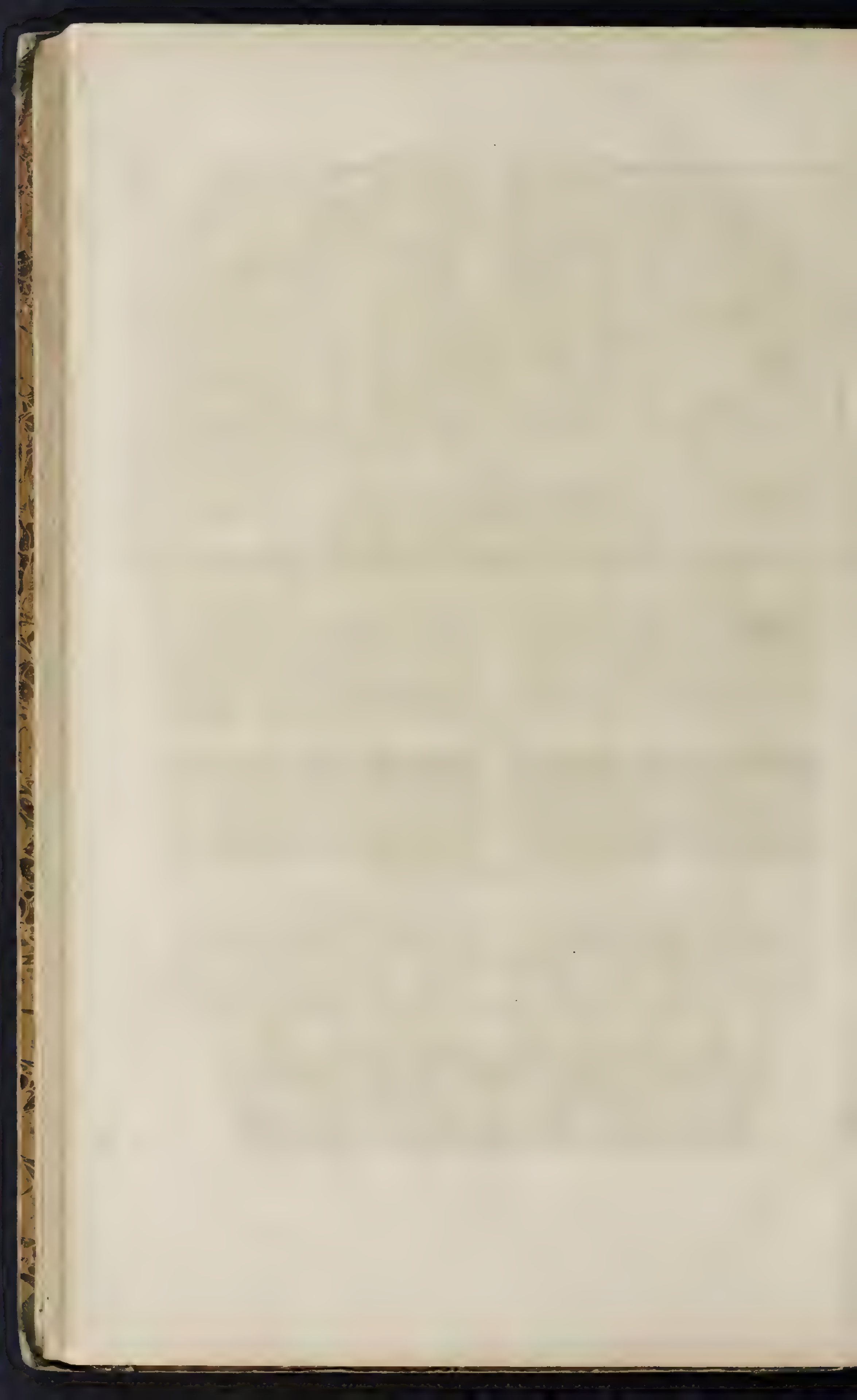








Glasmosaik an verschiedenen Decken und Wänden in der Markus Kirche zu Venedig





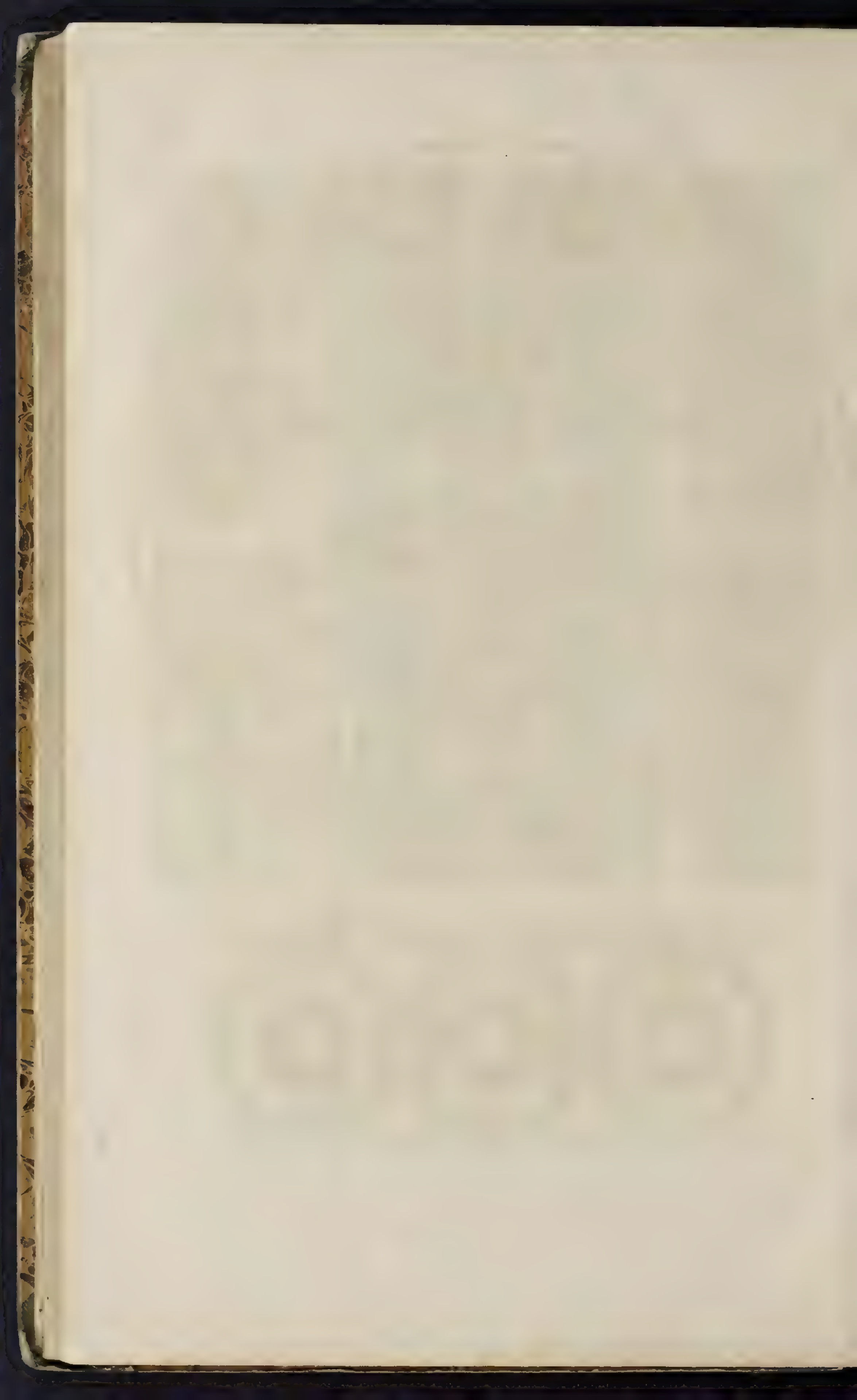








Glasmosaik an verschiedenen Wänden und Marmormosaik im Fußboden der Markus Kirche zu Venedig

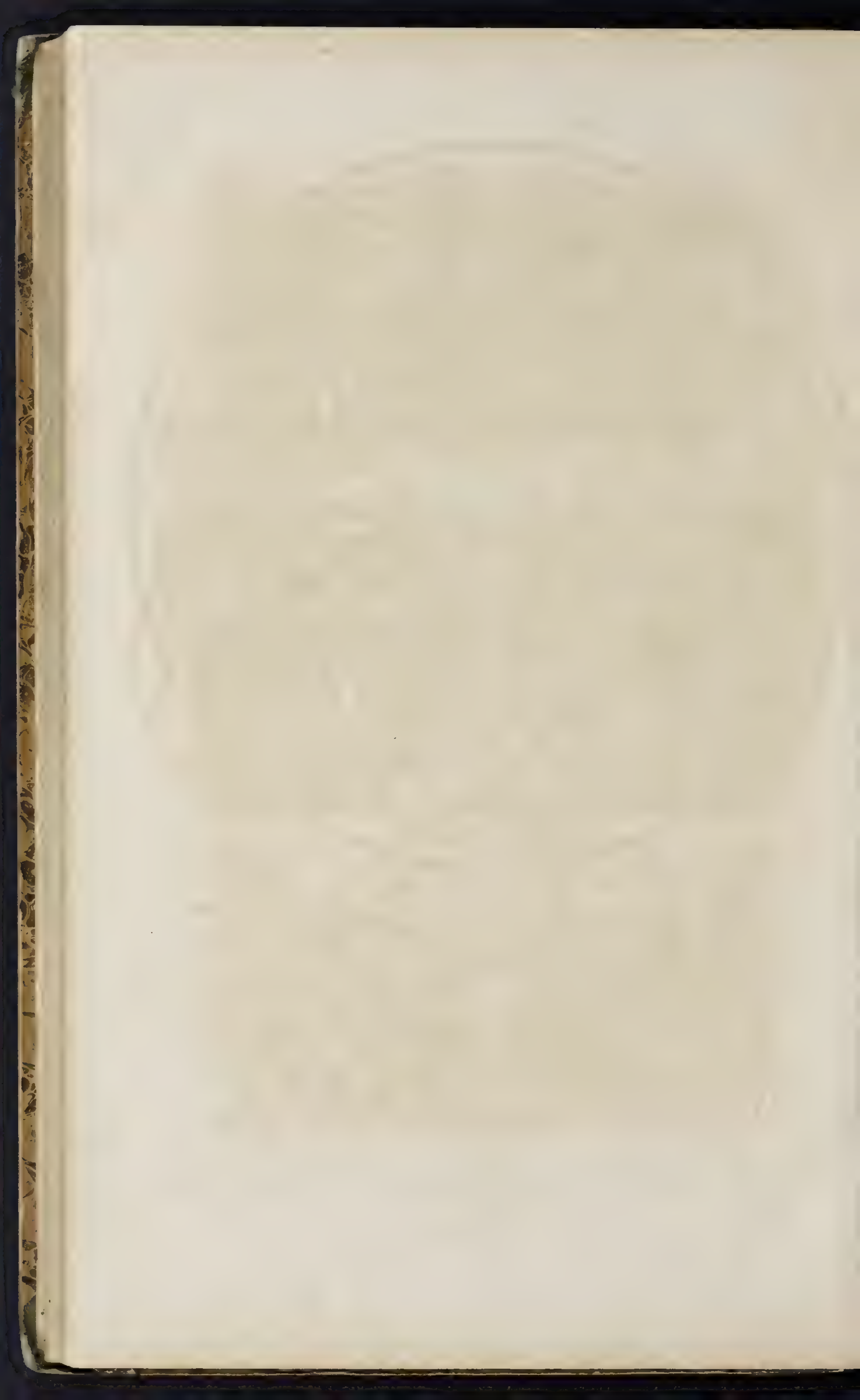


¼ d. natürlichen Grösse



d. natürlichen Grösse

Marmormosaik in dem Fussboden der Kirche S. Vitale zu Ravenna.







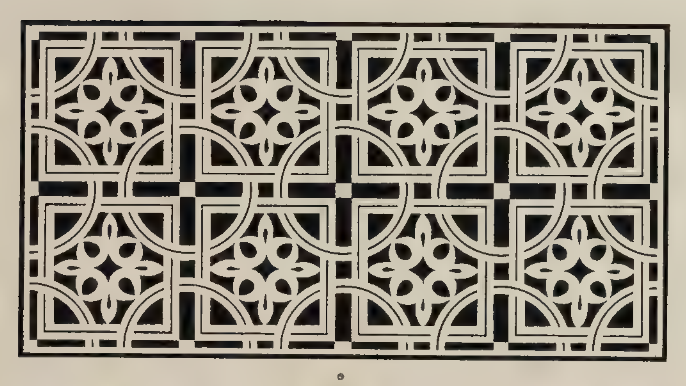


⅓ d. natürlichen Grösse

Druck v. C.G. Hering

Marmormosaik im Fussboden des Doms zu Ravenna.

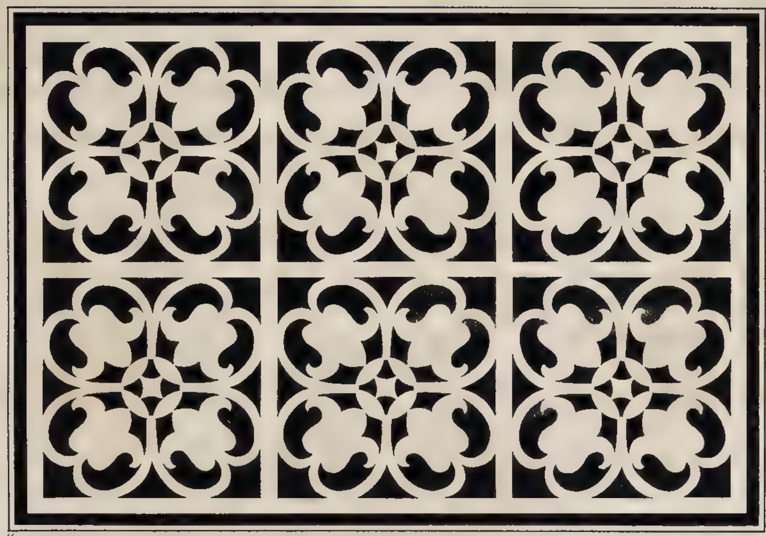




Marmormosaik im Fussboden des Doms zu Raveña







1/6 d. naturl. Grosse — lith. a. Frenzel

Marmormosaik im Fussboden der Kirche S. Miniato al Monte bei Florenz.

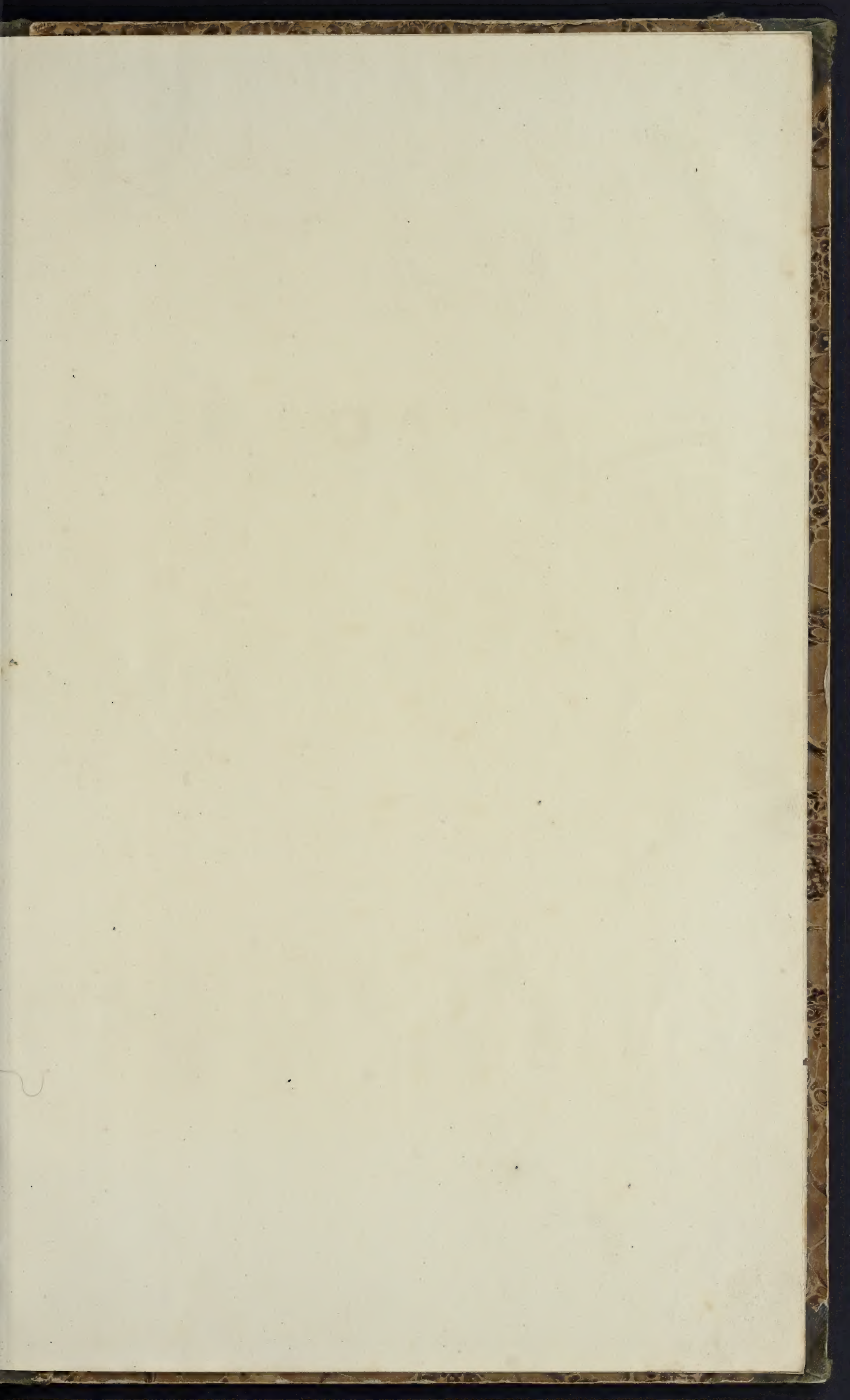


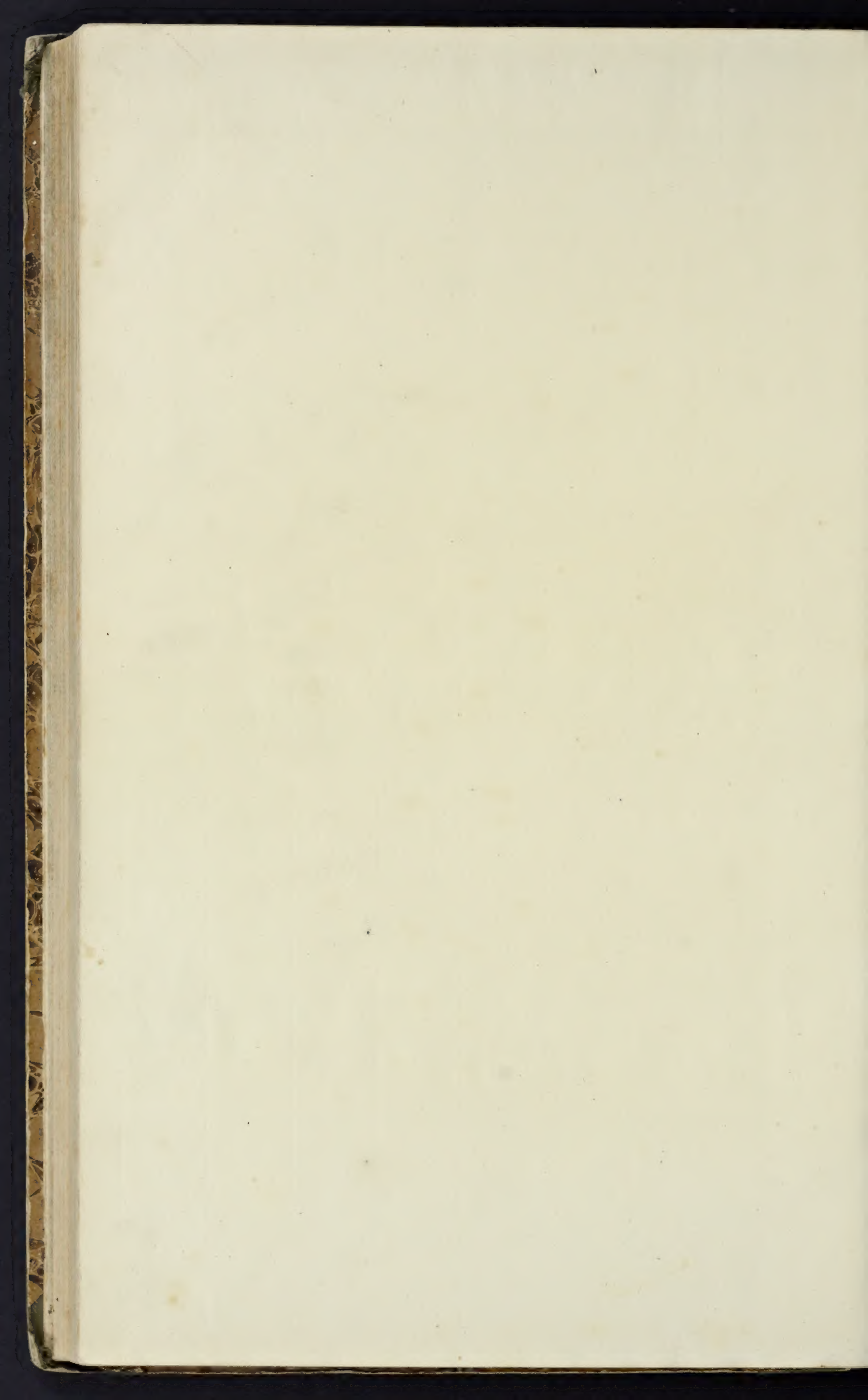


½ d. natürl. Grösse ... Farbendruck v. L. Steffen lith. v. Frenzel

Sculptur mit eingelegter Glasmosaik am Tabernakel in der Kirche Or San Michele zu Florenz.







60.–
56.–

